MIHAELA POPESCU

# *METAFORA ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ POSTMODERNĂ. GENERAȚIA `80*

Editura
ARVIN PRESS

Născută (1969) la Târgoviște, județul Dâmbovița, cercetător principal III la Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan-Al. Rosetti" al Academiei Române. Studii universitare la București, (Facultatea de Litere și Facultatea de Limbi Străine) doctor în filologie (2000). Colaborări radiofonice la rubricile dedicate limbii române. Numeroase articole publicate în revistele de specialitate.

Volume publicate:
- *Dificultăți gramaticale ale limbii române* (coord. N. Forăscu),
- *Dicționar de stilistică,*
- *Limba română. Vocabularul*

*„Lucrarea pornește de la un material bogat și bine ales, examinat cu multă grijă, și de la o bibliografie a domeniului mergând până în ultimii ani. Ea aduce contribuții notabile atât la studiul literaturii din perioada cercetată, cât și la teoria generală a metaforei."*

*Acad. dr. doc. Emanuel Vasiliu*

ISBN 973-7966-71-6

MIHAELA POPESCU

# *METAFORA ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ POSTMODERNĂ. GENERAȚIA `80*

Editura
**ARVIN PRESS**
București

*Lector: Liliana Ene*

*Redactor carte: Alexandru Csukor*

© Toate drepturile rezervate autoarei

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României**

**POPESCU, MIHAELA**

**Metafora în poezia românească postmodernă : generaţia '80** / Mihaela Popescu. - Bucureşti : Arvin Press, 2004

Bibliogr.

ISBN 973-7966-71-6

821.135.1.09-1"1980/1990"

*Motto: „În literatură există de toate şi trebuie să avem de toate în spirit pentru a o cunoaşte cum trebuie"*

*(Gustave Lanson)*

Editura
**ARVIN PRESS**
Splaiul Unirii 4, Bloc B3, Tronson I,
Sector 4, Bucureşti
Tel/Fax: (021) 330.38.09, 330.41.69
E-mail: carte@arvin.ro

**MIHAELA POPESCU**

# *METAFORA ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ POSTMODERNĂ. GENERAȚIA `80*

*Motto: „În literatură există de toate şi trebuie să avem de toate în spirit pentru a o cunoaşte cum trebuie“*

*(Gustave Lanson)*

# *CUPRINS*

Consideraţii preliminare….....……...…7
Consideraţii teoretice.....…….……25
Poezia postmodernă – o poezie a transgresării limitelor……30
Metaforă clasică / metaforă „nemotivată“....……59
Funcţia cognitivă a metaforei.....……...…….66
Metafora – oglindă a epocii.....…….....……76
Metafora – oglindire a poetului.....……..91
Sfere semantice……104
De la absenţa metaforei la metafora barocă.....……..131
Metafore şi jocuri de cuvinte.....…….....……153
Metaforă şi intertextualitate.....……181
Concluzii.....……200
Volume de poezii consultate.....……209
Bibliografie.....……213

# *CONSIDERAȚII PRELIMINARE*

**Problemele definirii metaforei.** Înainte de a porni investigația asupra metaforei, aşa cum apare ea în poezia generației ’80, este absolut necesar să precizăm punctul nostru de vedere teoretic în legătură cu acest subiect. Aşadar, pentru a ne susține demonstrația ulterioară, trebuie să precizăm ce înțelegem prin metaforă.

Trecerea în revistă a diferitelor orientări teoretice din perspectiva cărora a fost descrisă metafora ne-a condus la concluzia că metaforei nu i se poate da o definiție în sens aristotelic, care să fie pe deplin satisfăcătoare. Mai exact, metafora nu poate fi închisă în limitele unui gen proxim şi ale unei diferențe specifice, decât dacă se optează pentru *una* din posibilele fațete sub care ea se actualizează. Complexitatea fenomenului numit metaforă implică admiterea unei multitudini de definiții, toate valabile, în funcție de latura care interesează. Diversele modalități de definire şi descriere ale metaforei sunt complementare, fără a se exclude, aşa cum pot părea adesea.

Astfel, antichitatea a văzut în metaforă o figură de nume, ce ia naştere dintr-o comparație prescurtată. Sunt ultra cunoscute exemplele la care apelează Aristotel în *Poetica*[1] (cupa este pentru Dionis ceea ce este scutul pentru Ares, bătrânețea este pentru viață ceea ce este seara pentru zi) pentru a demonstra care este mecanismul prin care ia naştere metafora, şi anume analogia.

Mai mult, în volumul al III$^{-lea}$ al *Retoricii,* Aristotel discută comparația ca pe o formă specială de metaforă. În viziunea sa, între cele două figuri ar putea fi pus semnul egalității, deoarece ambele se bazează pe acelaşi mecanism. Ceea ce le diferențiază

este, în primul rând, forma sub care acestea se prezintă – metafora fiind o comparație din care lipseşte copula – şi, în al doilea rând, efectul pe care fiecare îl produce în cadrul discursului (fiind mai lungă, comparația are un impact estetic mai slab asupra receptorului): „La comparaison est, comme nous l'avons dit précedemment, une métaphore qui ne diffère que par le mode de présentation; aussi est-elle moins agréable, parce qu'elle est présentée trop longuement; de plus, elle ne se borne pas à dire que ceci est cela; elle ne satisfait donc pas non plus à ce que cherche l'esprit".[2]

În ceea ce priveşte relația structurală dintre metaforă şi comparație, Aristotel afirmă că în metaforă este oricând recognoscibilă comparația, aşa cum şi invers, orice comparație este susceptibilă de a deveni metaforă: „On peut employer toutes ces expressions et comme comparaisons et comme métaphores, si bien que toutes celles qui sont appréciées sous forme de métaphores pourront évidement devenir aussi des comparaisons, et que les comparaisons sont des métaphores qui demandent à être développées".[3] Această opinie, preluată de retorici secole de-a rândul, a fost infirmată de teoriile moderne care o resping atât cu argumente semantice, cât şi morfo-sintactice.[4]

În *Arta oratorică*[5] Quintilian defineşte tropii drept o schimbare de sens la nivelul cuvintelor sau al expresiilor, schimbare creată fie în scopuri estetice (servind, deci, ca ornament), fie din rațiuni pur semantice.

Dintre tropi, metafora, numită şi *translatio* (transpunere a sensului), „îmbogățeşte stilul" (p. 357), dar mai are şi rolul de a „veghea pentru ca nici un obiect să nu pară lipsit de nume" (p. 357). Ca urmare, ea se naşte ori pentru a înfrumuseța, ori din necesitatea de a denumi sau de a crea sensuri noi. De aceea, „cînd nici unul din aceste scopuri nu o reclamă, metafora va fi improprie" (p. 375) sau cum am spune în termenii lingvisticii actuale, ar fi vorba de un trop ratat. Referitor la relația existentă între metaforă şi comparație, Quintilian consideră că cea dintâi

este „o asemănare prescurtată“ (p. 358), cu amendamentul că, dacă în asemănare comparația cu obiectul se face în prezența acestuia, „metafora constă în punerea termenului de comparație în locul numelui însuşi“ (p. 358). Fără a insiste asupra perioadei evului mediu, reținem totuşi faptul că Sf. Augustin[6] atinge problemele legate de schimbările de sens, fără a se ocupa în mod special de metaforă.

Îngăduindu-ne un salt în timp, vom semnala faptul că în al său tratat, intitulat *Des tropes*, Du Marsais defineşte tropii drept o specie de figuri. Conform clasificării lui Du Marsais, acestea se împart în *figuri de gândire* şi *figuri de cuvinte*, printre care, un loc important îl ocupă tropii „figuri prin care cuvintele capătă semnificații deosebite de semnificația lor proprie.“[7] Urmând tradiția deschisă de antichitate, autorul vede în metaforă un fenomen care, pe de-o parte, are la bază o comparație, iar pe de altă parte, constă într-un transfer de semnificație. *Figură de semnificație*, cum a numit-o mai târziu Pierre Fontanier –, metafora este, potrivit lui Du Marsais, „o figură prin care se transportă semnificația proprie unui cuvînt la o altă semnificație care nu i se potriveşte decît în virtutea unei comparații pe care o facem în minte. Un cuvânt luat în sens metaforic îşi pierde semnificația proprie şi capătă una nouă care nu ne vine în minte decât prin comparația care se stabileşte între sensul propriu al acestui cuvînt şi ceea ce i se compară.“[8] Tot la Du Marsais regăsim, în germene, ideea de implicit pe care o presupune mecanismul metaforic. El realizează o raportare a metaforei la comparație, subliniind faptul că ceea ce le diferențiază este tocmai implicitul caracteristic celei dintâi: „Între metaforă şi comparație există o diferență: în comparație folosim termeni care arată, deschis, că un lucru este comparat cu altul; de pildă, dacă despre un om mîninos se spune că *este ca un leu,* avem o comparație, dar cînd se spune, simplu, *este un leu,* comparația nu este decât implicită, adică ea nu se află decât în minte, nu în termeni; este o metaforă.“[9] Aşa cum a procedat, ulterior, şi

precursorul său, Fontanier, Du Marsais s-a ocupat şi de condiţiile care determină reuşita funcţionării metaforelor, procedând însă invers, şi anume la o enumerare de *observaţii privind proasta folosire a metaforelor* [s.n.]. În secţiunea intitulată astfel, se reia problema distanţei semantice optime dintre termenii implicaţi în metaforă, a domeniilor cărora este sau nu indicat să aparţină aceştia, a adecvării unei anumite metafore la un anumit stil funcţional – cum am spune recurgând la terminologia modernă – şi toate acestea în spiritul logicii şi raţionalismului filozofic de tipul impus de şcoala de la Port-Royal.

Mai târziu, în *Les figures du discours,* Pierre Fontanier operează distincţia între *figurile de semnificaţie* – clasă în care include metafora, metonimia şi sinecdoca – adică tropii sau figurile de un singur cuvânt şi *figurile de expresie*. În cadrul figurilor de semnificaţie, autorul delimitează clasa *figurilor prin asemănare,* reprezentată de metaforă. Conform definiţiei lui Fontanier, esenţa metaforei ar consta în „prezentarea unei idei sub semnul altei idei, mai frapante sau mai comune şi care, de altminteri, nu este legată de prima decât printr-o anumită adecvare sau prin analogie.“ [t.n.][10]. Cu alte cuvinte, este vorba de transferul de sens, operat sub acelaşi nume, asupra căruia atrăgea atenţia şi Du Marsais. În ceea ce priveşte categoriile gramaticale implicate în metaforă, Fontanier observă că pe primul loc se află clasa *substantivului*, urmată de *adjectiv* şi de *participiu*, de verb şi, în ultimul rând, mai rar ca ocurenţă, de *adverb.* Tot el este cel care descrie tipurile de metafore: *animat pentru animat, inanimat pentru inanimat, animat pentru inanimat* şi care precizează condiţiile pentru ca o metaforă să fie reuşită.

Pentru aceasta, metafora trebuie să fie în primul rând *adevărată* şi *justă* adică asemănarea pe care se bazează să fie reală, neechivocă, adică să nu fie doar presupusă.

În al doilea rând, ea trebuie să fie *luminoasă,* ceea ce înseamnă că obiectele la care se recurge în scopul creării ei să fie

cunoscute sau uşor de recunoscut, astfel încât să convingă spiritul că raportul este întemeiat.

În al treilea rând, metafora trebuie să fie *nobilă*, prin urmare, să nu recurgă la obiecte şi, respectiv, la termeni vulgari, iar dacă este este creată în scopul de a urâți, de a degrada, să se ridice, prin ea însăşi, deasupra acestei finalități.

În plus, ea trebuie să fie ea trebuie să fie *naturală*, respectiv bazată pe o asemănare care să nu fie prea îndepărtată, încât să fie dificil de reperat.

În sfârşit, metafora trebuie să fie *coerentă*, ceea ce înseamnă ca termenii săi să nu se excludă reciproc.

În rezumat, pornind din antichitate şi până în momentul Fontanier, dacă urmărim dominantele ce se mențin în definirea metaforei, constatăm că:

1. **metafora este o figură de nume;**
2. **este o figură de semnificație;**
3. **este o figură prin asemănare, ceea ce se reduce, implicit, la faptul că:**
4. **se bazează pe o comparație;**
5. **apropierea dintre obiectele implicate în realizarea acestui trop trebuie să aibă acoperire în realitate sau, cum am traduce în termenii lingvisticii moderne, metafora să fie motivată semantic.**

Fondatorul stlisticii lingvistice moderne, Charles Bally (*Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, 1951) discută metaforele ca pe diverse specii de imagini (evocatoare, afective, moarte) şi încearcă să-i explice, fiecăreia, originea şi efectele. Astfel, orice act de creație – şi, implicit, naşterea oricărei figuri – implică un act distructiv care, abia în adoua etapă, redevine construcție coerentă. Unele *imagini* sunt rodul unei percepții

eronate, al imposibilității spiritului de a abstractiza în mod absolut[11], iar altele doar al economiei de limbaj şi aşa mai departe. Referitor strict la metaforă, Bally se înscrie în descendența clară a celor care au considerat metafora o comparație prescurtată. În termenii lui Bally, originea metaforei se regăseşte într-o comparație în care spiritul, înşelat de asocierea a două reprezentări diferite, face să se confunde, în cadrul aceluiaşi termen şi sub acelaşi nume, noțiunea („obiectul“ abstract) şi obiectul perceptibil luat drept de comparație.

O contribuție specială în aprofundarea studierii metaforei a avut-o Grupul μ[12], pentru care metafora nu mai reprezintă propriu-zis o substituție, ci o modificarte a conținutului semantic al unui termen, modificare ce rezultă în urma conjuncției a două operații de bază, şi anume adăugarea şi suprimarea unor seme. În teoria Grupului μ, două obiecte, oricât de diferite au totuşi o clasă- limită în care figurează împreună (care le cuprinde pe ambele), putând fi despărțite în toate clasele inferioare. Clasa-limită ar fi zona de intersectarea a celor doi termeni, respectiv partea comună de seme a acestora. În concluzie, metafora este produsul a două sinecdoce succesive şi se realizează prin intersectarea sferelor semantice ale celor doi termeni. Pentru a construi o metaforă, trebuie cuplate două sinecdoce complementare, care să funcționeze invers, determinând o intersectare a termenilor D (terme de départ) şi A (terme d'arrivée). Oricum, rezultatul este un semem nou, iar cuvântul metaforic este susceptibil de lecturi multiple.

La rândul său, în *Essai de linguistique générale*, Roman Jacobson identifică cele două tipuri posibile de substituire lingvistică, una actualizată pe axa paradigmatic, alta pe axa sintagmatică. Pentru Jakobson[13], metafora ia naştere în urma unei substituții bazate pe similaritate (pe axa paradigmatică), în vreme ce metonimia este rezultatul unei relații bazate pe contiguitate (pe axa sintagmatică). Permițându-ne o paranteză, considerăm că este momentul să precizăm, – bazându-ne mai ales pe exemplele

oferite de poezia modernă – că, deşi metaforizarea se realizează pe o bază semică comună, această trăsătură (apropierea semantică) nu trebuie exagerată. Mai mult, descrierile moderne acordă o mare importanţă şi semelor care diferenţiază cei doi termeni, întrucât, în constituirea metaforei se stabilesc, pe de-o parte, o serie de asemănări între obiectul metaforizat şi cel metaforizant, dar şi o serie de deosebiri între cele două elemente.

Un puct de vedere asemănător îl regăsim şi în literatura română de specialitate, la T. Vianu, exprimat explicit: „Termenul metaforic care se substituie celui propriu este în parte identic cu acesta din urmă şi în parte deosebit de el.“[14] şi, implicit, în teoria lui Lucian Blaga[15] referitoare la metaforă.

Deşi, poate, cronologic paranteza nu se justifică, vom deschide aici discuţia despre contribuţiile româneşti esenţiale pentru teoria generală a metaforei.

În a sa *Teorie a culturii*, în cadrul secţiunii *Geneza metaforei şi sensul culturii*, Lucian Blaga face distincţia între *metafora plasticizantă* şi *metafora revelatorie* (precizând că acestea două sunt specimene ale noţiunii mai largi a *metaforicului*, specimene care, însă, se realizează cu mijloace de limbaj.

Despre metaforei plasticizante, Blaga afirmă că aceata se produce „în cadrul limbajului, prin apropierea unui fapt de altul, mai mult dau mai puţin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii, date închipuite, trăite sau gîndite“[16,] scopul transferului de termenie la un fapt la celălalt fiind „„exclusiv, plasticizarea unuia din ele“ [17], dar nu îmbogăţeşte cu nimic conţinutul faptului la care se referă. În plus, „ţinând loc de concret în ordinea abstracţiunilor“[18] ea mai are şi rolul de a evita parafrazarea aridă şi obositoare, rezolvând astfel, în plan spiritual, dezacordul dintre concret şi abstract perceput de om.

Ceea ce ni se pare foarte interesant e că, – în opoziţie cu punctul de vedere al lui Claude Lévi-Strauss[19] – filozoful român nu leagă naşterea metaforei de mentalitatea tabuizantă, ci dimpotrivă, inversează raportul considerând că existenţa

prealabilă a modului de gândire metaforic a făcut posibilă tabuizarea.[20]

În ceea ce priveşte a doua categorie, şi anume metaforele revelatorii, Blaga procedează la o analiză comparativă, subliniind caracteristicile care le diferențiază de metaforele plasticizante. Spre deosebire de acestea din urmă, care rezolvau, pe de o parte, o insuficiență de limbaj, iar pe de altă parte, rezolvă conflictul spiritual al omului aflat în fața contradicției dintre concret şi abstract, metafora revelatorie „sporeşte semnificația aptelor înseşi la care se referă“, cu alte cuvinte dezvăluie ceva în plus, ceva ce nu e perceptibil (aşa cum se întâmplă în cazul celei plasticizante), o latură *ascunsă* a obiectelor şi a posibilelor legături dintre ele. Metaforele revelatorii par să anuleze semnificația curentă a elementelor la care se referă, învestindu-le cu semnificații noi. Potrivit spuselor autorului, „metaforele reveletorii rezultă din modul specific uman de a exista, din existența în orizontul misterului şi al revelării“[21].

Considerând modul metaforic ca fiind anterior istoriei umane – idee fundamentală pe care o regăsim şi în lucrarea lui Ştefan Avădanei, sugestiv intitulată *La început a fost metafora* (Iaşi, Editura Virginia, 1994) şi considerând metafora inseparabilă de momentul naşterii conştiinței de sine a omului, Blaga precizează care sunt izvoarele din care ia naştere metafora:

– **structura spirituală a omului aflat în fața conflictului concret / abstract**

– **un mod de a exista întru mister, specific uman, şi care vizează plenitudinea dimensională a spiritului.**

Cât despre funcţiile pe care le îndeplineşte metafora – dincolo de latura sa estetică, acestea sunt:

1. **compensarea unor insuficienţe ale limbajului**
2. **revelarea a unor trăsături sau a unor semnificaţii ascunse, reale sau imaginare, ale unui element.**

Privind metafora ca pe un fapt de limbă, la rândul său, T. Vianu pune problema genezei acesteia, problemă pe care o leagă – până la un punct, ca şi Blaga – de nevoile spirituale care au condus la crearea ei.

Ca urmare, Vianu procedează la o analiză detaliată a funcţiilor metaforei – funcţia filozofică, funcţia psihologică şi funcţia estetică, fiecare cu aspectele ei spefice.

Referindu-se la funcţia filozofică a metaforei, Vianu[22] porneşte de la ideea potrivit căreia conţinutul gândirii şi forma ei de exprimare sunt inseparabil legate. Prin urmare, funcţia cognitivă a metaforei ar fi determinată de capacitatea sa de a se constitui realmente drept mijloc de exprimare a gândirii filozofice.

Discutând despre funcţia psihologică a metaforei, autorul consideră că pentru a putea spune că avem a face cu o metaforă în adevăratul sens al cuvântului este obligatoriu să existe conştiinţa asemănării şi a deosebirilor dintre termenii implicaţi.

În cadrul funcţiei estetice, Tudor Vianu atinge şi problema funcţiei unificatoare a metaforei, care deţine calitatea incontestabilă de a reduce varietatea aparentă a elementelor la unitatea lor de esenţă, ceea ce nu înseamnă că provoacă confuzii, întrucât este departe de a induce idee de identitate, în ciuda structurii sale formale (idee pe care o vom regăsi dezvoltată ulterior şi la Paul Ricœur).

Foarte interesant este şi punctul de vedere referitor la metaforă pe care l-au expus G. Lakoff şi M. Johnson în *Metaphors we live by* (The University of Chicago Press, Chicago & London, 1980). Autorii consideră că modalitatea prin care spiritul uman percepe universul şi se raportează la acesta easte de tip metaforic. Fiinţa umană îşi reprezintă lumea şi fenomenele în funcţie de propria-i structură şi de propriile-i experienţe (este o fiinţă verticală, supusă gravitaţiei şi, ca urmare, noţiunilor de *sus* şi *jos*, supusă unei axe de simetrie şi, de aici, noţiunile de *înainte* şi *înapoi*, de *dreapta* şi de *de stânga*, este o fiinţă limitată fizic, deci capabilă să discearnă între *interior* şi *exterior* etc.). Cei doi cercetători atrag, de asemenea, atenţia asupra faptului că, dincolo de aceste – să le numim – universalii există diferenţe de la o cultură la alta. De pildă, într-o anumită cultură, în metafore noţiunea de *centru*, poate prevala în exprimarea binelui, spre deosebire de altă cultură, în care ideea de bine este metaforic legată de noţiunea de *sus*.

Observând cu justeţe că, cel mai adesea, în abordarea metaforei, neconcordanţa dintre diversele teorii este o chestiune de terminologie,Umberto Eco încearcă, în *Tratatul de semiotică generală*[23], o schimbare de perspectivă. Pornind de la existenţa universului semantic global, autorul atrage atenţia asupra faptului că metafora şi metonimia se prezintă mai degrabă ca două situaţii de conexiune *inter-* sau *infra-* sememică. Potrivit punctului de vedere exprimat de Eco, „funcţionarea metaforelor şi metonimiilor explică pe cea a oricărui alt trop, adică a acelor figuri care procedează prin substituţie sau *immutatio*".

În ceea ce priveşte reuşita metaforei, Eco observă că, pentru ca o metaforă să fie izbutită, trebuie ca mărcile care se amalgamează pe baza identităţii să fie deopotrivă *periferice* şi *caracterizante.*

Dar în ceea ce priveşte teoriile moderne asupra metaforei, trebuie făcută precizarea că modelul de investigare pragmatică a câştigat teren.

De exemplu, Catherine Kerbrat-Orecchioni redefineşte conceptele de *implicit* şi de *conotaţie*, pe care le exploatează apoi în încercarea de a explica mecanismul de funcţionare al tropilor. Ea distinge existenţa unui semnificat şi a unui semnificant de denotaţie (*Sa et Sé de dénotation*), precum şi a unui semnificat şi a unui semnificant de conotaţie (*Sa et Sé de connotation*). Dacă în cazul *comparaţiei* Sa de conotaţie este structura «*x este ca y»,* iar suportul este *«*x», în timp ce Sé de conotaţie este totalitatea valorilor adăugate conţinutului denotativ al lui «x» prin mecanismul asociativ, în cazul *metaforei in praesentia* Sa de denotaţie este structura «*x este y»,* suportul «x», iar Sé de conotaţie este„ reţeaua complexă a valorilor semantice ale lui «y» care se grefează pe conţinutul denotativ al lui «x»" [t.n.] (*La connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977, p. 115). Aceste valori nu au acelaşi statut şi „se organizează ierarhic în cursul operaţiei de transfer" [t.n.] (*idem*, p. 115); „dintre ele, sunt privilegiate adevăratele «metasememe» care «motivează» metafora şi creează această sinonimie inedită" [t.n.] (*idem,* p. 115). Despre *metafora in absentia*, Catherine Kerbrat-Orecchioni afirmă că se bazează pe o incompatibilitate combinatorie, suportul fiind termenul «y», care a fagocitat termenul «x». În privinţa componentei Sé de conotaţie, autoarea observă că există două faţete ale acesteia, un Sé1 corespunzând sensului literal al lui «y» şi un Sé2 corespunzând sensului figurat al lui «y» şi, în acelaşi timp, sensului literal al lui «x». Autoarea franceză afirmă (în *L'implicite*, Paris, Armand Colin Editions, 1986) că toate tipurile de conţinuturi implicite sunt, în anumite circumstanţe susceptibile de a da naştere unui trop. Ca urmare, pentru Kerbrat-Orecchioni tropul nu este decât un caz particular de funcţionare a implicitului, şi nu se poate vorbi realmente despre metaforă decât atunci când „sensul propriu este inacceptabil în context şi trimite, obligatoriu, la un sens figurat, care să se integreze în izotopia denotativă"[24] [t.n.]. Adoptând terminologia lui Kerbrat-Orecchioni referitor la semnificaţi şi semnificanţi în contextul

discuției despre sensul, figurat, conotație şi metaforă, G. Molinié (*Elements de stylistique française,* Paris, PUF, 1986) precizează că orice figură constituie un act de limbaj şi, la limită, singurul act de limbaj incontestabil, iar dacă regula cea mai simplă a conversației este că E = I (unde E = expresia, iar I = cantitatea de informație), atunci figurile sunt cele care încalcă flagrant această regulă.

Fără a se depărta, inițial, de concepția tradițională despre metaforă – ne referim, aici, la mecanismul substituției de sens –, J. Picoche[25] creează un model semantic nou, ce poate conduce la o înțelegere aprofundată a procesului metaforic. El vede în metaforă un feomen de subducție, atrăgând însă atenția asupra faptului că nu orice *fapt de subducție* conduce, obligatoriu, la crearea unei metafore, (percepută ca fapt stilistic). În viziunea lui Picoche, metafora, ca figură de stil, rămâne un *fapt de subducție*, bazat pe acel *cinetism* ce are drept rezultat, „*le signifié de puissance*“.[26] În accepțiunea lui Picoche, acest „signifié de puissance“ reprezintă un construct mental (o entitate semantică) care neglijează în mod deliberat orice informație enciclopedică, dar ia în considerare totalitatea întrebuințărilor unui cuvânt (şi, în special, pe cele intrate în expresii, locuțiuni etc.) şi care pune în valoare legăturile (mai strânse sau mai laxe) dintre diversele sensuri ale unui cuvânt polisemantic.

Tot J. Picoche observă, cu finețe analitică, că între metafora spontană – creație individuală – şi metafora lexicalizată, care nu mai este percepută stilistic, există diverse grade de figurativizare şi, cel mai important, că ceea ce inițial reprezenta o metaforă nouă, are şanse să se lexicalizeze şi chiar să fie percepută, în context, ca fiind mai adecvată decât termenul propriu.

Spuneam însă că multitudinea perspectivelor din care a fost analizată metafora nu reprezintă tot atâtea puncte de vedere teoretice contradictorii, ci, mai degrabă, complementare.

De pildă, este cunoscut faptul că teoriei de tip aristotelian, care părea să reducă metafora la un fenomen denominativ

(metafora este „trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la speță, fie de la speță la speță, fie după analogie.[27]), Paul Ricœur îi opune o alta, o teorie discursivă a metaforei. Cu alte cuvinte, Ricœur nu neagă faptul că purtătorul de sens metaforic rămâne cuvântul, ci demonstrează că metafora, departe de a se rezuma la atât, nu poate fi înțeleasă fără să fie cercetate cauzele care o generează. Mai exact, „o teorie a sensului metaforic va fi, deci, o teorie a producerii sensului metaforic“[28] și, așa stând lucrurile, metafora va trebui studiată în cadrul discursului, putându-se vorbi despre ea nu doar ca despre o *schimbare de nume*, ci ca despre un *enunț metaforic*. Dacă suportul metaforei rămâne cuvântul (așa cum văzuse Aristotel), cheia semantică trebuie căutată la acest nivel, urmărind modificările pe care producerea ei le implică. La o primă analiză, s-ar putea spune că teoria lui Ricœur o exclude pe cea aristoteliană, definiția metaforei ca enunț nefiind compatibilă cu definiția nominală. Or, nu este așa, întrucât cele spuse de Ricœur vin în complementaritatea datelor aristoteliene, dat fiind că el are în vedere însuși *procesul* metaforic și, astfel, se ajunge la ideea că „Metafora este concluzia unei confruntări între predicație și denumire“[29] locul ei în limbaj fiind „între cuvinte și fraze.“[30] Cu alte cuvinte, chiar dacă suportul metaforei este cuvântul – căci la nivelul acesta are loc substituția de care vorbea Aristotel – procesul de constituire a metaforei implică, de fapt, o nonpertinență semantică, adică o deviație la nivelul predicativ. „Așadar, [...] dinamica metaforei-enunț se condensează sau se cristalizează într-un efect de sens care are drept focar cuvântul. [...] Situația inversă nu este mai puțin adevărată. Schimbările de sens cu privire la care semantica cuvântului încearcă o explicație cer medierea unei enunțări complete. Focalizării enunțului prin cuvânt îi corespunde contextualizarea cuvântului prin enunț.“[31]

Am recurs la aceste două puncte de vedere pentru a înțelege cum pot fi acceptate, în egală măsură, idei aparent contradictorii în legătură cu același subiect. Ceea ce ni se pare important este că

fiecare vizează o latură anume a obiectului (a metaforei) şi, din acest motiv, considerăm că ele devin complementare, şi nu se exclud. Desigur, din punct de vedere formal, metafora poate fi considerată o schimbare de „etichetă“, dar, în momentul în care încercăm să distingem factorii care au condus la aceasta, precum şi modificările pe care ea le implică, rezultatele la care ajungem ne fac să aderăm la ideea de enunț metaforic.

Dacă privim însă metafora din punctul de vedere al referinței, vom constata că sensul ei se bazează pe eşecul interpretării sale literale. Acest lucru înseamnă că sensul metaforei nu este suma sensurilor elementelor implicate în crearea acesteia şi, prin urmare, orice încercare de a o interpreta *ad litteram* conduce la o aberație. De pildă, într-o secvență precum*, plămânul verde al planetei* (care este o metaforă *in absentia*) atât *plămân,* cât şi *pădure* (element rămas implicit) îşi pierd sensurile proprii. Fiecare pierde din semele inițiale şi interacționează cu semele celuilalt. Referentul lui *plămân* nu mai este organul intern, iar, la rândul său, *pădure* devine mai mult decât „întindere mare de teren acoperită de copaci“[32]. A interpreta în sens propriu, secvența *plămân verde* ar fi un non-sens. Aşadar, sensurile inițiale sunt distruse în favoare instituirii unui *sens nou*, global, al întregii secvențe. Imposibilitatea interpretării literale atrage după sine concluzia că, în metaforă, referința inițială este aneantizată. Aceasta înseamnă, după părerea lui Ricœur, căutarea unei noi pertinențe semantice (interpretarea *ad litteram* a metaforei nefiind pertinentă) şi, implicit, acceptarea unei alte referințe: „Sensul unui enunț metaforic este suscitat de eşecul interpretării literale a enunțului; pentru o interpretare literală, sensul se distruge pe sine. Or, această autodistrugere a sensului condiționează, la rându-i, prăbuşirea referinței primare. Orice strategie a discursului poetic se hotărăşte în acest punct: ea vizează să obțină abolirea referinței prin autodistrugerea sensurilor enunțurilor metaforice. Dar aceasta nu este decât prima fază sau, mai curând, latura negativă a unei strategii pozitive;

autodistrugerea sensului, sub acțiunea nonpertinenței semantice, este doar reversul unei inovări de sens la nivelul întregului enunț, inovare obținută prin «torsiunea» sensului literal al cuvintelor. Această inovare de sens este metafora vie. Nu deținem oare astfel, totodată, cheia referinței metaforei? Nu putem oare să spunem că interpretarea metaforică, suscitând o nouă pertinență semantică pe ruinele sensului literal, suscită, *de asemenea*, un nou proiect referențial, prin însăşi mijlocirea abolirii referinței, ce corespunde cu interpretarea literală a enunțului?“[33]

Să reținem însă faptul că Ricœur se referă la metafora „poetică“, mai exact, la metafora din discursul poetic. Cu toate acestea, nu putem face abstracție de faptul că, cel puțin, la prima vedere, ea intră în contradicție cu teoria lui D. Davidson[34]. De fapt, acesta din urmă întreprinde o critică a teoriilor dublei semnificații a metaforei. Principiul său este că metaforele au o singură semnificație, şi anume cea literală, rezultată din înseşi elementele implicate în enunț. Deşi Davidson nu o spune explicit, este limpede că el nu vrea să spună că metafora sau semnificația metaforei reprezintă suma semnificațiilor elementelor implicate în enunțul metaforic şi, dacă înțelegem acest lucru, vom înțelege mai bine demersul său. Ideea pe care el o avansează este aceea că metafora semnifică şi, în plus, ea este şi unica modalitate de expresie a acestei semnificații. Cu alte cuvinte, metafora este o expresie unică, corespunzându-i o singură semnificație (chiar dacă diferită de la receptor la receptor) care, în situația dată, poate fi numită literală (nemaiexistând alta).

NOTE:

* În citate şi în exemple am păstrat ortografia textului.

1. Aristotel, *Poetica,* Bucureşti, Editura IRI, 1998, p. 94.
2. Aristote, *Rhétorique*, livre III, Paris, Société d'éditions «Les belles lettres », 1973, p. 63-64.
3. *Id. ib.,* p.50.
4. În acest sens, v. şi *Dicţionar general de ştiinţe. Ştiinţe ale limbii* (Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1997, p. 290.), în care se precizează: „Structura morfo-sintactică a metaforei împiedică definirea figurii drept comparaţie prescurtată: există atât metafore ireductibile la comparaţii, cât şi comparaţii nedezvoltabile în metafore".
5. Quintilianus, M. Fabius, *Arta oratorică*, vol I, II, III, Bucureşti Editura Minerva, BPT, 1974.
6. Augustinus, Aurelius, *De magistro*. Ediţie bilingvă, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994.
7. Du Marsais, *Despre tropi*, Bucureşti, Univers, 1981, p. 40.
8. *Id. ib.,*p. 105.
9. *Id. ib.,* p. 106.
10. Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 99-104.
11. „La plus grande imperfection dont souffre notre esprit – constată Bally – est l'incapacité d'abstraire absolument, c'est à dire de dégager un concept, de concevoir une idée en dehors de tout contact avec la réalité concrète. Nous assimilons les notions abstraites aux objets de nos perceptions sensibles parce que c'est le moyen que nous ayons d'en prendre connaissance." (*Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, 1951, p. 187).

12. În *Rhétorique génerale,* Grupul μ afirmă: „Et si cette partie commune est nécesaire comme base probante pour fonder l'identité prétendue, la partie non-commune n'est pas moins indispensable pour créer l'originalité de l'image et déclencher le mécanisme de réduction. La métaphore extrapole, elle se base sur une identité rélle manifestée par l'intersection de deux termes pour affirmer l'identité des termes entiers. Elle étend à la *réunion* des deux termes une propriété qui n'appartient qu'a leur intersection.
13. Ainsi décomposée, la métaphore se présente comme le produit de deux synecdoques, (le terme intermédiaire) étant une synecdoque de D (le terme de départ) et A (le terme d'arrivée) une synécdoque de I. (p. 108).
14. Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale,* Paris, Minuit, 1963.
15. Tudor Vianu, *Despre stil şi artă literară, Bucureşti,* Editura Tineretului*,* 1965, p. 29.
16. Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, Bucureşti, Humanitas, 1994.
17. *Id. ib.,* p. 31 şi urm.
18. *Idem*.
19. *Idem*.
20. Claude-Lévi Strauss, *Antropologia culturală*, Bucureşti, Editura Politică, 1978.
21. Noi credem în consecință – spune Blaga – că aceste obiecte sau ființe nu ar fi devenit niciodată *tabu* dacă omul nu ar fi fost învestit din capul locului cu posibilitatea de a le numi, indirect, *metaforic*" (*Geneza metaforei şi sensul culturii,* Bucureşti, Humanitas, 1994, p. 35).
22. Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p.32
23. Tudor Vianu, *Despre stil şi artă literară*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1965.
24. Umberto Eco, Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică

25. Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977.
26. Termenii care apar cu caractere cursive sunt traducerile literale (tale quale) ale celor din textul original.
27. Considerând metafora un fapt de discurs, autorul afirmă în *Structures sémantiques du lexique français* (Paris, Nathan-Recherche, 1986, p. 63-64): „La notion de subduction est donc plus vaste, plus souple, plus maniable que celle de métaphore qui n'est qu'un cas particulier et par surcroît elle dénote un fait de langue fondamental (les cinétismes constituant un signifié de puissance."
28. Aristotel, *Poetica,* Bucureşti, Editura IRI, 1998, p. 94.
29. Paul Ricœur, *Metafora vie,* Bucureşti, Editura Univers, 1984, p. 354.
30. *Id. ib.,* p.109.
31. *Id. ib.*, p. 212.
32. *Ibidem*.
33. *** *Dicţionarul explicativ al limbii române*. Ediția a II-a, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1996.
34. Paul Ricœur, *op. cit*., Bucureşti, Editura Univers, 1984, p. 354.
35. D. Davidson, *apud* Jacques Moeschler, Anne Reboul, *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*, Paris, Editions du Seuil, 1994, p. 411-416.

# *CONSIDERAȚII TEORETICE*

**Condiții necesare existenței metaforei.** Dar dacă fiecare teorie referitoare la metaforă a adus, prin schimbarea de perspectivă, informații noi în legătură cu anumite aspecte ale acesteia, nici una nu a epuizat problemele ridicate de acest trop. De aceea, considerăm că o abordare teoretică a metaforei trebuie să tindă nu spre realizarea unei definiții complete, definitive şi, implicit, inatacabile (este ştiut că, în această situație „critică" se află şi alte obiecte de studiu, precum *cuvântul*, *sensul*, *textul*), ci spre stabilirea unor condiții *necesare* pentru ca o anumită secvență să poată aspira la statutul de metaforă. În lucrarea noastră, am considerat drept metafore şi le-am excerptat ca atare acele secvențe care s-au conformat următoarelor exigențe:

**1. să se constituie ca relație ce presupune existența, la nivelul structurii profunde, a doi poli indiferent dacă, la suprafață, ia sau nu forma metaforei *coalescente*[1];**

**2. să presupună existența unei relații de asemănare între cele două obiecte, chiar dacă aceasta este subiectivă şi, ca urmare, poate rămâne inaccesibilă celui care încearcă să *înțeleagă* metafora; cu alte cuvinte, considerăm că sfera metaforei trebuie lărgită, prin acceptarea acelor exemple al căror mecanism de constituire nu implică o asemănare obiectivă între cele două obiecte; mai precis, pledăm pentru**

**necesitatea existenței unei laturi comune între cele două obiecte, dar considerăm că aceasta nu este întotdeauna de natură a fi tradusă în termenii semanticii structurale (seme), ceea ce nu înseamnă că nu avem a face cu o metaforă[2];**

**3. să permită considerarea substituției de nume drept o componentă a procesului său de constituire, indiferent de forma sintactică pe care o adoptă;**

**4. recurgerea la cel de-al doilea obiect să se justifice prin considerarea lui, cel puțin de către autorul metaforei, ca fiind mai expresiv, mai persuasiv etc., având deci un impact mai mare asupra receptorului;**

**5. în urma interacțiunii dintre cele două sememe implicate în metaforă să rezulte un sens nou, diferit de suma sememelor respective (condiție ce corespunde perspectivei pe care o propune metaforei semantica structurală);**

**6. să nu poată fi parafrazată; această condiție corespunde unei viziuni pragmatice asupra metaforei ce ia în considerație efectele multiple pe care aceasta le are asupra receptorilor ca indivizi diferiți. Referitor la acest aspect, în *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique* se spune: „...il semble effectivement que les effets d'une métaphore sont instables et changent selon les individus, ceci étant d'ailleurs d'autant plus manifeste que la métaphore est plus créative. D'autre part, la difficulté qu'il y a de paraphraser une métaphore de façon satisfaisante, c'est-à dire en épuisant les effets *paraît être la réalité principale de la métaphore* [s.n.].**

**En d'autres termes, on utilise une métaphore parce qu'il n'y a pas d'autre façon de communiquer ce qu'on a l'intention de communiquer."[3]**

**7. Aşa cum rezultă şi din cele prezentate mai sus, nu aderăm, în mod special, la nici una din teoriile referitoare la metaforă, cu atât mai mult cu cât, subliniem, considerăm că fiecare dintre ele reprezintă, prin perspectiva pe care o adoptă, o modalitate de a scoate la lumină noi aspecte ale metaforei şi, prin urmare, nu se exclud. În cele ce urmează, ne-am păstrat aceeaşi atitudine.**

**Metoda de lucru.** Metoda noastră de lucru nu porneşte de la anumite premise ce se vor confirmate de texte, ci este de tip deductiv. Am pornit de la contactul direct cu textele, încercând să reperăm situațiile în care avem a face cu ocurențe ale metaforei şi am ajuns la concluzia că relația metaforei cu contextul este, uneori, atât de strânsă, încât nu putem excerpta exemplele prin izolarea lor completă.

Acest fapt ne-a condus la ideea caracterizării metaforei optzeciste în cadrul relației sale cu alte elemente cu care intră în contact nemijlocit, până la întrepătrundere.

Mai mult, realitatea oferită de texte, *ciudățenia* aparentă a exemplelor, capacitatea de disimulare a procesului metaforic în spatele formelor variate ale jocurilor de cuvinte – s-a vorbit chiar de sărăcia metaforică a poeziei optzeciste, idee pe care nu o putem accepta în întregime, întrucât luăm în calcul procesul metaforic în sine, şi nu numai actualizările tropului –, toate acestea ne-au obligat la o lărgire considerabilă a conceptului de metaforă.

Tot pornind de la texte, am constatat că, deseori, metafora din poezia generației '80 intră în contradicție cu ceea ce retorica – tradițională sau mai apropiată de timpurile noastre – ne obişnuise

să vedem în acest trop. De aceea, am considerat că este nevoie de o deschidere de perspectivă în abordarea acestui subiect – cadrul metodologic oferit de semantica structurală devenind insuficient – şi, fără a avea pretenţia aplicării unei grile de analiză pragmatică, am avut permanent în vedere factorii indispensabili constituirii şi funcţionării metaforei: *emiţătorul* şi problemele legate de *intenţiile* acestuia, şi *receptorul*, împreună cu problemele legate de *receptare.*

În ceea ce priveşte metoda de abordare a operelor pe care am practicat-o în spaţiile acestei lucrări, considerăm că ea este de tip *modern* şi *intrinsec*[4]. Mai precis, nu am pornit de la un determinism exterior, exercitat asupra operei (ne referim la aspecte de tipul influenţei socioculturale, formaţiei autorului etc.), ci exclusiv de la datele oferite de texte, şi aceasta în scopul caracterizării metaforei*,* în vederea relevării particularităţilor pe care le dobândeşte în cadrul poeziei optzeciste.

Astfel, dacă abordarea intrinsecă a unui text reprezintă analizarea şi interpretarea – în sensul găsirii unei semnificaţii – componentelor unei opere, spre evidenţierea laturilor ce îi conferă originalitate, în cazul de faţă, ea s-a orientat în direcţia metaforei. Am optat pentru această metodă de tip analitic, explicativ, întrucât considerăm că, pe de-o parte, ea este cea mai în măsură să valorifice uneltele pe care le pune la dispoziţie lingvistica, iar, pe de altă parte, pentru că stilistica – domeniu căruia i-ar aparţine, de drept, metafora – a depăşit de mult stadiul aprecierilor impresioniste.

Pentru mai multă claritate, pornind, efectiv, de la exemplele de metafore identificate în texte poetice, am încercat să le analizăm, descriindu-le particularităţile de manifestare, pentru a putea trage concluzii asupra specificităţii analizării acestui trop în operele respectivei generaţii.

Faptul că încercăm să găsim o semnificaţie acestor particularităţi nu înseamnă însă că vom intra în domeniul criticii literare, emiţând aprecieri estetice şi judecăţi de valoare.

NOTE:

1. Înțelegem prin metaforă *coalescentă* metafora *in praesentia*.
2. Problema necesității existenței unei trăsături comune obiectelor implicate în metaforă poate fi dezbătută şi din punct de vedere pragmatic, dacă se ia în calcul intenția pe care o are locutorul în momentul enunțării metaforei. Discuția poate părea cu atât mai interesantă cu cât conduce şi la stabilirea unei distincții clare între metaforă şi comparație. Pentru ilustrarea acestei idei, ni se pare elocvent comentariul următor: „On notera qu'il y a ici une nouvelle différence avec la comparaison: [...] l'intention du locuteur qui énonce une comparaison est d'attirer l'attention sur une ou plusieurs propriété(s) déterminée(s) commune(s) aux objets comparés. Il n'y a pas de raison de penser que ce soit le cas pour le locuteur d'une métaphore. L'argument principal pour refuser la communauté d'intention, c'est que si les intentions étaient les mêmes, on ne verrait pas bien pourquoi le locuteur utilise une métaphore plutôt qu'une comparaison. Après tout, seule la comparaison correspond à un engagement du locuteur sur l'existence d'au moins une propriété commune [s.n.]" (Jacques Moeschler, Anne Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique, Paris, Editions du Seuil, 1994, p. 416). *Ibidem,* p. 416.
3. În legătură cu semnificația acestor termeni, vezi şi Grigore Țugui, *Interpretarea textului poetic*, Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 1997, p. 78-80.

# *POEZIA POSTMODERNĂ – O POEZIE A TRANSGRESĂRII LIMITELOR*

**Postmodernismul. Trăsături. Izvoare. Reprezentanți.** Trăsăturile generale ce caracterizează poezia nouă, dincolo de cele impuse de curente, şcoli şi, mai ales, dincolo de profilul artistic al fiecărui poet în parte – ne referim aici la desprinderea de canoanele prozodice specifice genului şi la dificultățile de interpretare pe care le presupun, fie din cauza ermetismului, fie prin multitudinea lecturilor posibile – se regăsesc în poezia anilor ’80 ca într-un spațiu de sinteză, fapt care, departe de a ştirbi originalitatea respectivelor creații, le conferă o valoare specială.

În cele ce urmează, ne vom ocupa de poeții generației ’80, a căror creație o vom numi, pe parcursul cărții, atât *poezia optzecistă,* cât şi *postmodern(ist)ă* înțelegând, prin aceştia, pe toți acei care, cronologic, se înscriu în perioada respectivă (sfârşitul anilor ’70 – anii ’80), dar şi pe cei care, prin aspirații, se înscriu în refuzul teoretic[1] de a fi numiți *postmodernişti*.

Aşa cum se întâmplă şi în contextul mai larg, al postmodernismului internațional, în literatura română curentul a reunit personalități artistice cu stiluri şi cu programe diferite, de la poeți complicați, ermetici sau ezoterici până la alții, care scriu nepretențios, apropiindu-se chiar de oralitate. Punându-şi problema legitimității grupării lor împreună – deşi se referea la exemple din literatura universală – Matei Călinescu observa: „ operele lor, chiar şi atunci cînd par a avea prea puține lucruri în comun, pot servi drept modele credibile de postmodernism. Sau, altfel spus, prin faptul că un critic care ar dori să le analizeze împreună ar construi, foarte probabil, un cadru de referință care

ar semăna îndeaproape cu unul sau altul dintre modelele majore de postmodernism. Odată un asemenea model selectat sau asamblat, operele respective vor dovedi că au, de fapt, cîte ceva în comun. Aceste proprietăți comune pot ieşi la iveală în modul cel mai convingător cu putință la nivelul convențiilor literare (incluzînd aici contraconvențiile, dublările ironice sau parodice ale convențiilor etc.). Pentru a ajunge la un model sensibil al postmodernismului literar, trebuie să acceptăm drept ipoteză de lucru ideea că textele postmoderniste se folosesc în mod clar de anumite convenții, tehnici şi procedee structurale şi stilistice recurente, chiar dacă, luate separat, intențiile, implicațiile şi rezultatele lor estetice pot fi foarte diferite“[2].

Precizăm, de asemenea, că absența unor nume din lista bibliografică nu trebuie să fie interpretată ca o omitere a lor. Pur şi simplu, în problema care ne-a interesat – metafora, şi pentru scopurile pe care le-am urmărit, în demonstrația noastră, anumite texte au fost mai generoase în exemple decât altele, ceea ce motivează şi citarea repetată, atunci când am considerat necesar, a aceleiaşi poezii.

Este cunoscut faptul că fiecare generație literară începe – mai ales în momentul în care devine conştientă de propria existență şi de noile idealuri, comune, într-o anumită măsură, reprezentanților săi – prin repunerea în discuție a modelelor anterioare. Cu toate acestea, postmodernismul păstrează o serie întreagă de caracteristici care l-au făcut să fie identificat, de către acelaşi Matei Călinescu, drept o fațetă a modernității.

Înscrierea optzeciştilor în curentul postmodernist a dat un profil aparte operelor respective. Sursele de inspirație ale generației sunt eclectice: de la poezia americană asimilabilă curentului *Beat Generation* la cea franceză a grupului *La Brèche* sau la modelele germane. Şi de la exemple autohtone, precum Marin Sorescu, Leonid Dimov, Florin Mugur, Mircea Ivănescu ş.a. poeții acestei perioade au valorificat atracția pentru prozaism, pentru ludic, pentru sarcasm ori pentru aducerea cotidianului în

poezie. Dar în interiorul generației nu se poate vorbi de omogenitate a programelor. Atrăgând atenția asupra acestui fapt, Radu G. Țeposu[3] opera chiar o clasificare a reprezentanților acesteia, numărând șase categorii: poeții *cotidianului prozaic şi bufon* (Mircea Cărtărescu, Traian T. Coşovei, Liviu Ioan Stoiciu, Florin Iaru, Alexandru Muşina), *gnomicii, ezotericii şi manieriştii* (Nichita Danilov, Viorel Mureşan, Ion Bogdan Lefter), poeții *fantezismului abstract şi ermetic* (Aurel Pantea, Matei Vişniec, Ion Stratan, Ioan Moldovan). Liantul care reunește toate aceste tendințe este ironia. Trăsătură esențială a postmodernismului, ea este departe de a reprezenta o persiflare a valorilor autentice ale trecutului. Ironia nu este nici distructivă, nici sterilă, ci are, în acest context, rolul de a exprima mai clar raportul poetului față de operă şi al acesteia față de realitate. E un mod de a aborda lumea, convertit în atitudine estetică. Despre acest aspect, Radu G. Țeposu nota: „Spiritul postmodern s-a emancipat şi a conştientizat toate resorturile, posibilitățile şi limitele. Ironia l-a salvat de la bîlbîiala penibilă [...]. Relativizarea normelor şi a canoanelor, în care ironia a jucat un rol esențial, a dus la o altă conştiință estetică. În acest sens, spiritul ironic merge mînă în mînă cu caracterul metatextual şi autoreferențial al poeziei tinere. El exprimă nu doar o viziune artistică, ci şi una metafizică. Cine l-a omorît pe Dumnezeu: nu ironia? Aşa s-a ajuns la pulverizarea instanțelor transcendentale, la abolirea ficțiunilor naive care au terorizat conştiința umană. Fiind antidogmatică, ironia se opune oricăror forme de opresiune, deci şi canoanelor artistice. Nimic nu mai are credit în poezia postmodernă, însă totul poate fi luat de la capăt (...)“[4]

Ceea ce ne-a atras atenția, în cazul poeților optzeciști, a fost nu numai detaşarea de ascendența literară, pe care însă nu o ignoră, dovedind, dimpotrivă, o cultură de netăgăduit, ci, mai ales, o atitudine originală față de actul de creație şi, implicit, față de operă, dar şi față de destinatarul acesteia – cititorul. Prin urmare, creația, act de comunicare, este reconsiderată de către

poeți în dublu sens. Pe de o parte, modificarea care vizează statutul autorului, care-şi asumă şi rolul de public, iar, pe de altă parte, vizează poezia ca text, devenită, în mentalitatea autorilor, obiect al lumii. Este ca şi cum între artă şi realitate ar exista un continuum. Aceste două premise stau la baza demersului analitic pe care îl întreprindem în lucrarea de față şi ele au rezultat în urma investigării materialului poetic. Tradusă în termeni jakobsonieni, situația – de fapt, modificarea concepției autorului despre poezie şi a atitudinii sale în raport cu cititorul – s-ar rezuma la modificarea relațiilor emițător – operă – receptor şi, prin urmare, ar implica modificarea funcțiilor lingvistice care intră în joc în actul comunicării. Dacă, prin însăşi natura sa, poeticitatea implică, oricum, o modificare la nivelul limbii[5], poezia optzecistă antrenează schimbări ce afectează statutul elementelor de bază: emițătorul, receptorul şi opera.

**Relația poet – cititor.** Modificările majore pe care le-a adus poezia anilor `80 decurg una din cealaltă. Pe de o parte, este vorba de atitudinea creatorului față de poezie, văzută ca act de comunicare. În legătură cu aceasta, se poate spune că emițătorul, creatorul, poetul îşi asumă deopotrivă şi rolul de receptor sau, mai degrabă, nu se mai lasă constrâns de aşteptările unui posibil public. El nu mai este nici reprezentant, nici exponent, nici militant, nu mai este interesat de exterior, ci mimează chiar ignorarea publicului, a cititorului, a receptorului. Fără a fi elitişti, în sensul îngust, deranjant al termenului, poeții din generația lui Mircea Cărtărescu recurg, adesea, la trimiteri culturale, la expresii străine, la bizarerii formale, la nonpertinențe semantice, la discontinuități sintactice care pot pune în dificultate receptorul. Dar acest lucru pare să nu conteze. Poetul scrie pentru sine (sau, cel puțin, aceasta este impresia pe care o creează), emițătorul este el însuşi receptor.

Şi reversul este interesant. Pentru cititorul aflat în primul moment în impas, textele reprezintă o provocare. El este nevoit

să se ridice cel puțin la nivelul cultural al autorului, să găsească interpretări coerente pornind de la înseşi elementele pe care le oferă poeziile, *să vadă* dincolo de ceea ce ele spun *ad litteram,* să pătrundă în rețeaua complicată de conexiuni ce conduc spre universul intim al emițătorului şi, la limită, să devină el însuşi creator.

**Relația poet – operă.** Pe de altă parte, este vorba de modificarea concepției creatorului cu privire la statutul operei sale, văzute, de această dată, ca parte integrantă a universului real, ca obiect al lumii.[6]

Dacă, înainte, creația reprezenta, pentru scriitor, o modalitate de a se exprima pe sine, de a se proiecta în afară, poezia postmodernă reorientează individualitatea creatoare spre interior. Sub masca extrovertirii, sesizabilă la nivelul limbajului, poetul scrie acum (ca)[7] pentru sine şi pentru a se regăsi, atitudine atât de inspirat exprimată de Nichita Stănescu, atunci când, invocând actul poetic, exclama, asemenea lui Eminescu: „Pe mine mie redă-mă!“. De aceea, credem că discuția privind relația emițător-receptor poate porni cu succes de la afirmația lui Mircea Cărtărescu[8] , referitoare la atitudinea poetului: „Personajul sînt eu, fără mască, mizînd nu pe vălurile stilistice, ci pe ce este cu adevărat interesant (dacă este ceva ) în personalitatea mea. Pare uşor de scris o astfel de poezie. În realitate, dificultățile sînt deosebit de mari. *Pentru că sinceritatea nu e totuna cu efectul de sinceritate*“ [s.n.]. Cu alte cuvinte, sub aparența unei poezii apropiate, mai degrabă, de exprimarea comună, nepretențioasă, orală chiar, decât de ermetism, se ascunde o poezie întoarsă spre sensibilitatea intimă, a emițătorului, care se exprimă pe sine pentru sine şi nu neapărat pentru marele public. Acest lucru are consecințe la nivelul expresiei, al stilului, consecințe asupra cărora ne vom opri în cele ce urmează.

Dar şi cealaltă latură a inovației, situată la nivelul atitudinii auctoriale – considerarea operei ca obiect al lumii,

concepute, la rândul ei, ca un „uriaş *Supratext*“[9] – are repercusiuni la nivelul expresiei. Spaţiul întâlnirii cu propriul eu este acum poezia, iar prezenţa cititorului nu mai este obligatorie. Chiar şi în textele în care autorul se adresează direct, la persoana a II-a, cititorului[10], o face pentru a-şi lămuri sieşi propriile gânduri şi trăiri sau pentru a se autodefini. Ignorarea voită a opoziţiei pe care, în mod firesc, o ocupă receptorul (cititorul) conduce la crearea unor jocuri de cuvinte mai mult sau mai puţin inteligibile, a unor trimiteri intertextuale ce reclamă un anumit grad de cultură, a unor metafore nemotivate semantic etc. Poeţii generaţiei `80 par să scrie, în primul rând, pentru ei înşişi şi pentru integrarea universurilor exterioare în sistemul propriu, interior. O permanentă şi intensă căutare spre a găsi lumii exterioare o coerenţă în cadrul sistemului individual, o adecvare a acesteia la sensibilitatea proprie, iată gestul poeţilor moderni. În aceste circumstanţe, poezia se dedică, de la sine, celor care „ştiu“[11], adică fie celor capabili să pătrundă în universurile personale ale autorilor, fie celor care sunt ei înşişi creatori. Scriind (ca) pentru sine, autorul modifică, implicit şi la toate nivelurile, poezia. Una din repercusiunile acestei atitudini este renunţarea, cu uşurinţă, la ceea ce o întreagă tradiţie statuase drept *poetic*[12]. Dar optzeciştii sunt departe de fi cei dintâi care au admis vulgarul în artă. Nu e vorba, în cazul lor, de o reînviere a esteticii urâtului – ceea ce, de altfel, le-ar fi ştirbit din originalitate –, ci de faptul că, „dacă poeţii moderni nu au făcut decît ca, printr-o exploatare maximă a potenţelor psihice, [...] să inoveze în latura limbajului poetic [...], poetul post-modernist se află într-o situaţie oarecum opusă: prin exploatarea maximă a potenţelor poetice deja create, încearcă să inoveze în latura psihică.“[13] Prin urmare, „postmodernismul reuşeşte ceea ce avangardismul a intuit doar: să aducă poezia în acel punct în care disponibilităţii formale să îi corespundă un conţinut psihologic adecvat noului umanism.“[14] Aceasta înseamnă că, atât recurgerea la bizareriile formale, cât şi utilizarea deliberată a clişeelor sunt

departe de a fi gratuități ori expresii ale unui teribilism de generație, ci semne ale unei sensibilități noi şi ale unui mod de gândire imprimate poeților de epoca în care trăiesc.

Una dintre consecințele schimbării atitudinii auctoriale o aflăm la nivelul tropilor şi, cu deosebire, al metaforei. Trebuie precizat, totuşi, că, în textele poetice optzeciste, întâlnim şi exemple de ceea ce am numit metafore *clasice*. Dar, oricât de reuşite ar fi, ele sunt, adesea, eclipsate de contexte metaforice şocante. Astfel, atenția cititiorului se deplasează de la figurile uşor de decodat la cele mai greu de înțeles.

Efortul de decodare din partea receptorului pe care îl presupun aceste metafore – ieşite din comun prin faptul că este aproape imposibil de identificat baza, trăsătura semantică comună dintre termenul metaforizat şi cel metaforizant – contribuie, oarecum, la minimalizarea importanței metaforelor clasice şi chiar la estomparea valorii lor estetice:

> „Un milion de fulgi de zăpadă în echilibru indiferent
> făceau acrobații pe fiecare geană a ta,
> un milion de berze îți zburau prin oasele tubulare
> strănutînd de atît curcubeu [...]“
> (Mircea Cărtărescu, *Odată, vreodată*, T, p. 83).

În fragmentul citat, metafora din primele versuri („Un milion de fulgi de zăpadă... / făceau acrobații pe fiecare geană a ta“) este eclipsată de metaforele ermetice din ultimele două versuri („Un milion de berze... curcubeu“).

Prin urmare, schimbarea atitudinii autorului îşi are ecoul la nivelul metaforei, Asistăm chiar la o răsturnare de situație ce pune în discuție structura, relațiile interne şi funcția acesteia. La limită, am putea afirma că avem a face cu o metaforă nemotivată.Trebuie să facem precizarea că, în cazul de față,

termenul *nemotivată* este folosit fără nici o nuanță depreciativă. Cu alte cuvinte, prin *metaforă nemotivată* nu înțelegem un trop ratat – aprecierile estetice neintrând în sfera imediată a investigațiilor noastre –, ci o imagine complementară a ceea ce ne-am obişnuit să numim metaforă. Când afirmăm acest lucru, avem în vedere două aspecte.

Primul se referă la faptul că, pentru emițător devine neesențial dacă, pentru cititor, baza semantică a analogiei este recognoscibilă sau nu. Metafora poate lua naştere şi altfel decât în virtutea unei trăsături definitorii comune termenilor implicați sau, surprinzător, în virtutea unor seme periferice (de importanță secundară) din formula componențială a acestora, ceea ce creează impresia că orice poate deveni termen metaforizant pentru orice.

Al doilea aspect vizează raportul dintre termenii metaforizat şi, respectiv, metaforizant (dacă privim lucrurile din punct de vedere semantic), precum şi intenția autorului (din perspectivă pragmatică). Problema se rezumă la faptul că metaforizantul, al cărui rost este de a exprima un lucru într-un mod fie mai apropiat cititorului, fie mai persuasiv, fie mai *plastic* – în funcție de domeniul căruia îi aparține metafora – de această dată, este ales în aşa fel, încât să se pună în valoare pe sine, să fie şocant, până la obliterarea termenului metaforizat. Asupra ambelor aspecte ne vom opri în cele ce urmează.

Mai întâi, dacă pornim de la ideea general recunoscută că – indiferent de forma sintactică sub care se prezintă – metafora este o figură bazată pe analogie, vom constata că, în poezia generației ’80 această analogie devine adesea irecognoscibilă pentru cititor. În momentul în care poetul scrie:

„Din *turnul pleoapei*,
Din *cetatea sîngelui*

Iată, scriu ierburilor albastre
Pe care tu le creşti sub *arcadele sînului* [...]“ [s.n.]
(Alexandru Muşina, SC 104, p. 25)

este relativ simplu de înțeles că metaforele subliniate sunt expresia – într-o formulă filată[15] – a unei metafore subînțelese, „trupul – castel“. Însă atunci când se află în fața unor exemple precum: „Apoi vom sări de pe soclul amiezii“[16], „Cuvintele îmi distrug/ dunele zîmbetului, lasă urme“[17], „Nu te constrînge / nici un gînd / nici o ființă / Doar capul creierului apasă. / Dintele creierului [...]“[18], receptorului îi este greu, dacă nu chiar imposibil, să refacă analogia dintre un monument şi amiaza unei zile, dintre un zâmbet şi un deşert etc. Lipsa asemănării, imposibilitatea refacerii analogiei derutează, căci ea reprezenta esența procesului de constituire a metaforei ca trop. Este posibil ca aceste metafore să se fi constituit pe baza unei comparații rămase absconse. Modul în care emițătorul (poetul) a operat legăturile rămâne, adesea, cu desăvârşire străin receptorului (cititorului), dat fiind că aceste legături nu se mai fac neapărat în virtutea unei baze semantice comune, ci în funcție de impresiile şi de senzațiile autorului, de felul lui personal de a percepe lumea, de a integra anumite experiențe în propriul univers.

În sprijinul acestei idei vin înseşi comparațiile pe care le întâlnim în texte şi care apar ca o explicitare a fenomenului întâlnit în metaforă. O pildă grăitoare în acest sens – deşi nu conține nici o comparație propriu-zisă – sunt versurile cu valoare metaforică ale lui Bogdan Ghiu:

„Vine cineva şi se lipeşte strîns de mine –
Este comparația cu altceva,

la fel de singură
şi de rănită.“
(*Poem*, APG ’80, p. 110)

În *Rază a lucidităţii*, Nichita Danilov încorporează o metaforă într-o comparaţie:

„*Ca o leucemie neagră a stelelor*
*sufletul* meu se întoarce la mine
tot mai singur şi mai bolnav.“ [s.n.]
(AMC, p.14)

Termenul comparat este „sufletul“, iar comparatul – metafora, „leucemie neagră a stelelor“. Figura ar fi greu de decodat fără prezenţa contextului „bolnav“, care să justifice semantic cuvântul „leucemie“. Şi totuşi, de ce „leucemie *neagră a stelelor*“? Dincolo de orice indiciu semantic contextual, este limpede că alegerea acestui termen de comparaţie este expresia unei trăiri interioare acute a poetului, dar, în acest exemplu, relaţia semantică poate fi, totuşi, urmărită.

În schimb, Călin Vlasie lasă impresia că orice poate fi comparat cu orice, la infinit, întrucât baza asemănării este aleasă dintre trăsături frecvent întâlnite la anumite obiecte, dar care nu le caracterizează în mod obligatoriu, ca în exemplul de mai jos:

„Am lăsat egonii complicaţi
ca o coafură provincială [...]
Reanimez *maşina de scris*
*neagră ca o mumie*

vreau să spun *ca eternitatea*“ [s.n.]
(*Deviere în maşina de scris*, ÎV, p. 35)

Dacă o mumie poate fi neagră şi, în virtutea acestei trăsături, comparaţia este pertinentă, construcţia incidentă „vreau să spun ca“ aşază elementul „eternitate“ pe acelaşi plan cu „mumie“. Or, /negru/ nu numai că nu este o trăsătură specifică eternităţii, dar nici nu intră în componenţa sememului respectiv. Echivalarea, în plan logic, a elementelor „mumie“ şi „eternitate“ se face, mai degrabă, în virtutea legăturii pe care o au ambele cu ideea de „moarte“, şi nu cu ideea de „negru“, aşa cum reiese din text. Dar, pe de altă parte, între „maşina de scris“ şi „eternitate“ legătura nu mai poate fi refăcută în acest fel. Eternitatea poate fi neagră cel mult pentru poet şi, în orice caz, la modul figurat, în timp ce maşina de scris este (sau poate fi neagră în mod obiectiv. De aici, din aceste nonpertinenţe rezultă şi impresia pe care poetul o lasă în mod deliberat, şi anume că astfel de conexiuni se pot stabili la infinit.

Interesantă este şi situaţia prezentă în fragmentul următor, în care este speculată dubla lecţiune a cuvintelor ce numesc trăsăturile comune comparatului şi comparantului:

„*Amorul* nostru a fost *ca o bomboană învelită în staniol: dulce*, dar ceva *scîrţîia* foarte tare.“
(Mircea Cărtărescu, *Pe cînd mă bărbieresc*, T., p. 107)

De această dată, trăsăturile semantice comune „dulce“ şi, respectiv, „scîrţîia“ cumulează câte două sensuri în cadrul aceleiaşi ocurenţe: un sens propriu, corespunzător comparantului

(„bomboană învelită în staniol“) şi un sens figurat, corespunzător comparatului („amorul“). Ca urmare, elementele ce vor să treacă drept trăsături comune obiectelor comparate nu le sunt comune acestora decât la nivel formal (au acelaşi nume), dar, în fond, este vorba de sememe diferite ale aceluiaşi lexem. Efectul unor figuri astfel obținute este impresia de ludic, de ironie şi de derizoriu.

În cazul metaforelor, se întâmplă, adesea, un lucru asemănător. Analogia operată în mintea autorului rămâne străină receptorului, ea bazându-se pe aspecte marginale sau pur şi simplu aleatorii ale termenilor implicați sau, mai mult, aşa cum observa Carlos Bosuoño[19], pe faptul că aceştia din urmă au în comun doar *impresia* pe care o produc scriitorului.

Dar, când ne referim la faptul că analogia nu mai poate fi identificată la nivelul tropilor respectivi, ne plasăm pe poziția receptorului, iar concluzia care se impune este aceea că, dacă emițătorul (autorul) creează astfel de tropi cu riscul opacității textului, se situează, în primul rând, pe poziția de receptor. Poetul, în calitate de emițător, ştie cum a luat naştere metafora respectivă, iar, în calitate de receptor – fiindcă scrie pentru sine, o decodează ca atare, în vreme ce cititorul se confruntă cu un text uneori inaccesibil.

Revenind, însă, la ceea ce am numit *metaforă nemotivată*, ne vom opri asupra celui de-al doilea aspect: rațiunea de a fi a metaforei trebuie să fie căutată în relația dintre termeniii săi. În fond, se recurge la o metaforă (indiferent de domeniul căruia îi aparține); mai precis, la un Y (metaforizantul), pentru a pune în valoare un X (metaforizatul), un X mai puțin expresiv, mai puțin eficace în discurs ori care nu are un nume adecvat, este înlocuit, printr-o relație de analogie, cu Y. Ceea ce nu înseamnă că X dispare. Întru acest X este creată metafora şi, oricât de epatantă, ea nu elimină din mintea receptorului obiectul căruia îi ține locul.

Or, frecvent, metafora optzeciştilor modifică această relație, în sensul că – nemaifiind vorba de o relație de analogie între

termenul metaforizat şi cel metaforizant – Y se pune în valoare pe sine.

Ne referim la situaţia în care termenul metaforizant, Y, este ales în aşa fel, încât şochează, fie pentru că aparţine unui alt registru stilistic decât elementul metaforizat, fie pentru că este ales dintr-un domeniu foarte depărtat, efectul obţinut fiind acela de surpriză, de polarizare exclusivă a atenţiei cititorului:

„Spune-mi că viaţa mea va continua să existe.
Spune-mi tu, *atom de spaimă* al inimii mele
tu, *lacrimă de metal* [...]

Spune-mi că viaţa mea va continua să existe!“
(Traian T. Coşovei, *Spune-mi*, APG ’80, p. 69)

În exemplul citat, metaforele „atom de spaimă“ şi „lacrimă de metal“ atrag atenţia prin faptul că atât „atom“, cât şi „metal“, altfel spus, agenţii metaforizanţi, vădesc nu numai o simplă incompatibilitate semică cu elementele „spaimă“, respectiv „lacrimă“, normală în structura oricărei metafore, ci şi o incompatibilitate combinatorie (dat fiind domeniile cărora le aparţin). „Atom“ şi „metal“, precum şi straniile combinaţii în care ele apar acaparează întreaga atenţie a receptorului. Este posibil, de altfel, a demonstra, încă o dată, poate cu sfidare (aşa cum se întâmplă în unele poezii), că nu există lucruri nepoetice prin însăşi valoarea lor.

Exemplele de acest fel sunt numeroase şi sugestive:

„Să aştept în poziţie de lotus – pînă cînd
în jurul meu se înalţă şi se pierd hoteluri termale.

*Să fiu o broşă în decolteul unei mansarde* [...]
Şi din toneta de înghețată va pîndi un – *satelit de vanilie*."
(*Idem*, ÎAC, p. 14-15)

scrie acelaşi poet, eclipsând termenul metaforizat („eu", „cupa de înghețată"), astfel încât cititorul abia îl mai remarcă, întrucât toată atenția sa este polarizată de distanța semantică dintre „broşă" şi „mansardă", dintre „satelit" şi „vanilie".

Faptul că poetul scrie ca pentru sine se reflectă la toate nivelurile. Aşadar, modificarea concepției şi, respectiv a atitudinii emițătorului (poetului), față de receptor (cititor) şi față de operă are multiple consecințe, dar dintre acestea, interesul nostru s-a canalizat asupra celor care vizează metafora. Obiectul nostru este urmărirea eventualelor schimbări produse la nivelul metaforei ca urmare a noii poetici, dar, cum spuneam, fenomenul nu este izolat şi, de aceea, atunci când inovațiile ce privesc metafora vor avea puncte de legătură cu schimbările produse la alte niveluri (al prozodiei, sau al tropilor), vom sublinia acest lucru. De aceea, deşi în centrul preocupărilor noastre se găseşte metafora, vom avea în vedere, atunci când este cazul, şi alte mijloace ale expresiei poetice.[20]

Apariția metaforei în care analogia este irecognoscibilă este adesea acompaniată de renunțarea la regulile prozodice. Procesul aparent distructiv care afectează legătura semantică dintre polii metaforei afectează şi registrul prozodic, ale cărui elemente sunt deliberat ignorate sau lasă impresia unei funcționări aleatorii. Expresii ale armoniei, atât metafora, cât şi rima sau ritmul reprezentau forme de uniune ale alterității şi, de aceea, orice intervenție operată asupra uneia, nu putea rămâne fără consecințe la nivelul celorlalte. În poezia optzecistă, această armonie pare ruptă, dar actul nu e gratuit. E semnul unui impas în care se află expresia poetică la un moment dat şi pe care încearcă să-l

depăşească, substituind adesea formalul semanticului, dând drepturi egale oralului, vulgarului şi academicului, permiţând şi chiar cultivând întrepătrunderea genurilor literare. De aceea, abdicarea de la principii şi reguli se generalizează. Un text în care analogia nu mai contează în crearea metaforei, în care simbolul devine uneori atît de personal, încât se opacizează renunţă cu atât mai uşor la canoanele formale.

Există o consonanţă între acţiunea de violentare semantică a tropilor şi aceea de violentare formală a versului. Să nu uităm că figura (ne referim la sensul general al termenului) organizează structura textului poetic şi, implicit, orice mutaţie la acest nivel îşi are ecoul la celelalte niveluri.

Renunţarea la canoanele prozodice este împinsă până la limita prozei. Distincţia dintre genuri este voit ignorată, fie în sensul că anumiţi autori intercalează versuri şi proză în cadrul aceluiaş poem, fie în sensul că există poeme care arată, pur şi simplu, ca nişte fragmente de proză.

Modul de creare şi de concepere a figurilor de stil poate fi pus în legătură directă cu alcătuirea prozodică a versurilor. Împreună, ele dau seama de concepţia generală pe care creatorul o are despre actul poetic, despre poezie ca gen, dar şi ca *text*. Ne referem, mai înainte, la modul de concepere a actului poetic ca învestire a emiţătorului deopotrivă cu rolul de receptor. Credem însă că aceasta nu este singura cauză ce determină relaţia specială dintre figuri şi prozodie, când afirmăm acest lucru ne gândim la o modificare de atitudine a autorului faţă de poezie ca text. Poetul pune sub semnul întrebării identitatea textului, echivalându-l nu cu opera de artă, ci cu realitatea însăşi, cu lumea. Textul este lumea şi, atunci, elementele lumii sunt, implicit, ale textului.

Aparent, lumea nu are regularităţi ritmice, nici atitudini intenţionat estetice. Metaforicul din elementele ei, atunci când există, este scos la lumină numai graţie sensibilităţii şi operaţiilor mentale umane. Or, dacă textul este lumea, el poate să renunţe la ritmicitate şi rimă, la figură de dragul figurii. Îşi poate permite, de

asemenea, să le accepte aleator sau chiar să le cultive, în măsura în care ele vor să spună „altceva“ decât să se constituie în semne ale perfecțiunii formale. Să ne gândim la o poezie precum *Compunere*, a Simonei Popescu:

„Vecina «bigudata»
(ca o stea
ca o floare
ca o floare
pe răzoare)
URÎTO!

Creionul meu de culoarea mîinilor

Şi:
TOAMNA
Introducere:
Toamna a venit cu alaiul ei de frunze
Păsărelele au plecat în țările calde.

Soarele nu-şi mai trimite razele aurii pe pămînt. Punct“
(*Ib.*, p. 248)

Ce rost are rima întâmplătoare, de inspirație folclorică, şi ce poate fi poetic în reproducerea unor propoziții stereotipe de manual? Numitorul lor comun pare a fi faptul că ambele sunt semne ale intertextualității, întrucât, chiar dacă nu apar *tale quale* în alte texte, formal, ele sunt stereotipii ale unor registre bine delimitate – cel folcloric şi cel didactic. Poezia Simonei Popescu

se constituie deci într-un spațiu ce reunește posibile texte din zone diferite ale culturii, dând dreptul la existență reală unor texte virtuale. În acest moment, faptul că ele par frumoase sau nu devine secundar, rolul lor fiind acela de a ne face să ne punem întrebări asupra textului însuşi. „Rimele acelea parcă le-am mai auzit undeva“. „Propozițiile acelea parcă le-am mai citit uneva, într-un manual ori în caietul vreunui şcolar“. Şi, atunci, ce avem în față? O întrepătrundere de texte, o prelungire a textului în lume, până la confundarea cu aceasta. Textul nu mai este text, ci este lumea, iar poezia este poezie în măsura în care lumea este poetică.

Rima pe care am întâlnit-o în text nu a contribuit, prin muzicalitate, la înfrumusețarea poemului, aşa cum nu l-a urâțit nici inserarea acelor propoziții în proză, fără virtuți ritmice, nerimate şi de o platitudine ostentativă. Ceea ce a contat a fost faptul că ele au sugerat o interpretare, alta decât cea literală. Au afirmat literal X, dorind să spună Y („textul acesta este în corepondență cu alte şi alte texte[23] şi nu este altceva decât o componentă a lumii“), comportându-se, prin urmare, ca figurile de stil. Exemplul oferit de poezia Simonei Popescu nu este singular. Textele optzeciste abundă de situații în care alte elemente – şi, mai ales, cele de tip prozodic – par să-şi asume rolul figurilor de stil, în sensul depăşirii semnificației lor obişnuite.

Dacă ne oprim asupra poeziei *Pe strada Pavlov* a lui Florin Iaru, vom observa că nu este lipsită de stil, nici de elemente prozodice. Dintre acestea din urmă, rima ne atrage atenția în mod special, deoarece nu este constantă nici ca tip (ca număr de silabe finale implicate în relația de similaritate fonică) şi nici ca ocurență (apare şi dispare aleator). Ea nu este cultivată pentru a respecta un canon prozodic tradițional şi nici pentru muzicalitate în sine, ca dovadă, faptul că poetul o întrerupe ori de câte ori simte nevoia sau o creează din pure repetiții de cuvinte („Uite

luna, cîinilor, *lătraţi!* / Uite pisica, domnilor, *lătraţi!* / Uite osul, doamnelor, / *lătraţi!*").

Pe de altă parte, cercetând figurile semantice din text, ajungem la concluzia că ele converg spre ilustrarea absurdului condiţiei umane, supuse reflexului, manipulării, repetării iraţionale. Or, dacă absurdul este sugerat de metaforă, personificare şi nonsens („cîini împăiaţi / se lasă dresaţi / [...] sînt împăraţi", „În eprubete / menuete / epiderom-venerice / şi regrete", „Iubită encefalogramă / urlă tu de durere / pentru drepturile omului") – ideea de reflex continuu, de manipulare şi de iraţional rămâne în sarcina repetiţiei şi a rimei prin valoarea iterativă pe care o au. În cazul acesta structura prozodică devine complementară figurilor. Ea funcţionează ca şi acestea, sugerând „altceva". Chiar şi absenţa prozodiei poate semnifica mai mult decât o simplă ignorare a canoanelor. Dar să mai luăm în discuţie un exemplu: poezia *Ecou de romanţă*, a lui Mircea Cărtărescu, din care vom şi reproduce câteva fragmente:

„vrei să ne-ntâlnim sâmbătă seara
în Cişmigiu, lângă statuia reprezentând-o pe Maica Smara
[...]

ah, lele,
cât sufăr că trăim în universuri paralele,
că-n alte universuri din altă galaxie
te lepezi de iie [...]

va sclipi-n ceruri blondă, Casiopeea,
ea mă iubeşte, pe bune, ca şi io pé ea

ne vom bronza toată noaptea la lună şi stele
admirând (cum am mai zis) filomele [...]

hai, povesteşte-mi ceva despre tine, ai vreun hobby?

eu ştiu toate ţările cu capitale: Kenia – Nairobi [...]
Australia – Canberra
şi etcetéra.[...]

n-o să-mi dai de furcă
sub domino, la mazurcă ?
de faci aşa, de nu ai rezon,
ah, levorver şi şpangă şi vitrion

(c`est la vie...)
crudelo, aşa voi sfârşi
(T., p. 125-127)

O primă observație care se poate face este că autorul renunță la toate mijloacele prozodice clasice – ritm, organizare strofică regulată, majusculă la început de vers – cu excepția rimei.

Într-o poezie cu aspect evident modern, care ignoră deliberat regulile formale, persistența rimei nu poate fi considerată decât tot un act deliberat, având o țintă precisă. Dacă am alcătui o listă a termenilor aflați în poziția rimei, am remarca faptul că ei aparțin unor registre lexicale complet diferite şi, în plus, că sunt cuplați în aşa fel, încât prin această apartenență să contrasteze puternic: câte un termen selectat din limbajul popular (*lele, ie*) rimează cu neologisme (*universuri paralele, galaxie*), termeni din fondul lexical al limbii contemporane cu termeni învechiți (*stele /*

*filomele*) sau chiar cu englezisme (*hobby*) şi franţuzisme (*c`est la vie / sfârşi*). Tot rima se constituie şi ca spaţiu de manifestare a intertextualităţii, deoarece în această poziţie se întâlnesc cuvinte devenite celebre prin intermediul altor opere literare (de pildă *rezon / vitrion*, termeni prin excelenţă caragialeşti). Tot de dragul rimei se naşte şi licenţa poetică ce afectează unităţile segmentale (*io* în loc de *eu*) şi suprasegmentale (de pildă accentul *pé ea*), ca să rimeze cu *Casiopeea*). Or, atâtea concesii şi libertăţi acordate acestui mijloc prozodic sunt tot atâtea argumente în sprijinul ideii că, cel puţin în situaţia de faţă, rima îşi depăşeşte clasicul rol de modalitate de obţinere a muzicalităţii, tinzând spre un comportament specific figurilor de stil.

Acest nou comportament se traduce, în această situaţie, prin capacitatea rimei de a uni alterităţi, de a substitui (vezi, de pildă, rima ca spaţiu de manifestare a intertextualităţii) şi, mai ales, de a spune *altceva* decât ceea ce semnifică literalmente termenii care o alcătuiesc. În cazul nostru, rima contribuie substanţial atât la orientarea spre ludic a sensului pe care poetul îl dă iubirii, dar reprezintă şi o cale prin care textul – pornind de la premisele parodierii unei specii literare, aşa cum o sugerează şi titlul (*Ecou de romanţă*) – se autoironizează. Acesta este sensul în care putem vorbi de complementaritatea elementelor prozodice faţă de tropi şi de figuri. Iată deci că elemente esenţialmente formale îşi depăşesc condiţia *funcţionând ca* elemente situate la alte nivele retorice (figuri, tropi), prin aceasta înţelegând faptul că ele sunt susceptibile de a crea sensuri noi, altele decât cele care pot apărea la o interpretare *ad litteram.*

**Întrepătrunderea genurilor**. În legătură cu ceea ce poezia nouă tinde să devină, Ecaterina Mihăilă[20] – a cărei opinie ne luăm îngăduinţa de a o reproduce aici – observa cu justeţe că renunţarea la modalităţile prozodice este uneori atât de tranşantă, încât unicul indiciu că opera pe care o avem în faţă este poezie, nu proză, rămâne aşezarea în pagină. Mai precis, poemul este cel

care nu umple niciodată rândurile unei pagini de la un capăt la celălalt. Dar poezia generației ’80 transgresează această regulă. Între anumite poezii şi proză nu este decât un pas şi sunt poeți care-l fac, inserând printre versuri fragmente de proză (care umplu, deci, rândurile de la un capăt la altul), precum Mircea Cărtărescu, *Bere şi frig* sau *Fata de la instrumente muzicale*:

„Acolo te servesc în halatul şi vioi
cu zîmbetele vîlvoi
elevele în practică de la Liceul Economic doi
păi, tocmai despre una din ele vroiam să vă zic,
venisem la Bucur Obor
cu o rudă din provincie care vroia să cumpere un radiocasetofon rusesc [...]
dar o să treacă luna şi anul
şi-ai să cocoleşti sarafanul
în debara şi-apoi viață: pensați şi surorile Baccara
şi un prieten de vis
în tricou fără mîneci pe care scrie POLICE...

l-am lăsat baltă pe vără-miu şi m-am postat la instrumente muzicale
prefăcându-mă că mă interesează foarte mult casetele verzui Polimer sau aşa ceva de 65 de lei...“
(T., p. 86-87)

Alți poeți îşi transformă creațiile în fragmente de proză poetică, dar le includ în volume subintitulate *Versuri*:

*„În timp ce scriu, de cealaltă parte a paginii (pe verso) eşti tu. Te ascunzi şi foaia te ascunde, Scriind, te (pre)simt, îți simt trupul tremurător, inegal, nemişcat, una cu pământul. Te pipăi, Mă împiedici să scriu corect, frumos. De ce stai sub foaia mea de hârtie, dincolo de ea? Ieşi afară, vino deasupra, lîngă mine, în locul meu! Îmi susții foaia de hîrtie. Contactul nostru e chiar această foaie de hârtie. Textul pe care îl scriu se datorează (mai ales) reliefului trupului tău.*“

(Bogdan Ghiu, MA, p. 9)

Respectivele combinații de versuri şi proză ne dau de gândit. Este fragmentul alcătuit din versuri cu adevărat poezie? Dar rândurile de proză sunt, într-adevăr, proză?

Întâlnim, adesea, poezii, precum:

„Printr-o spărtură făcută anume într-un zid
înalt de patru metri şi vopsit galben se
vedea infernul. Noi, însă, pentru că eram

foarte bătrîni, nu puteam privi înăuntru:
trebuia să ne mulțumim cu nişte poze vechi
pe care un copil foarte mic le arăta de la depărtare.“

(Nichita Danilov, APG ’80, p. 73)

Pe de o parte, lipsa rimei, a regularităților ritmice, a strofelor, a muzicalității şi a acelor figuri pe care ne-am obişnuit să le considerăm indicii că textul este poezie, iar, pe de alta, lipsa majusculei la început de propoziție, sfidarea punctuației şi

persistența anumitor ritmicități şi chiar a rimei (în cazul prozei) induc ambiguitate şi creează dificultăți în diferențierea genurilor.

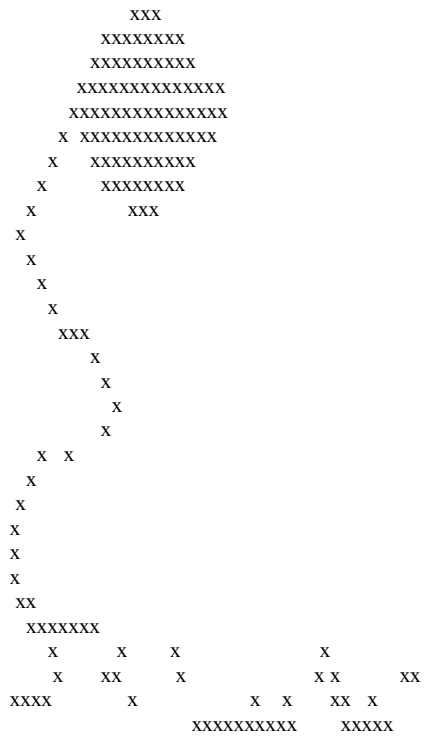
Dar mai întâlnim, în volumele poeților respectivi, şi texte asemănătoare, din punct de vedere formal, caligramelor lui Apollinaire, cu deosebirea că, adesea, în partea sa figurativă, poemul se reduce, practic, la grafică, şi abia în final mesajul capătă expresie lingvistică, fiind dominat de f u n c ț i a a u t o r e f e r e n ț i a l ă. Este cazul unei poezii care, după ce reproduce întocmai forma unei lame de ras, alcătuită din *x*-uri, se termină astfel:

> Cuvintele mele imprudente
> s-ar putea răni
> atingând acest poem
> în formă de lamă de ras.
>
> (Traian T. Coşovei, *Într-o bună zi...*, MMM, p. 7)

Valoarea metalingvistică a textului şi exacerbarea funcției sale autoreferențiale (ne aflăm parcă în fața tabloului lui Magritte *Aceasta nu* este *o pipă*) recompensează aşteptările frustrate ale receptorilor.

Recurgerea la imagine – alcătuită la rândul său din grafeme – este o modalitate de substituție sui-generis (textul este înlocuit cu imaginea, iar, la rândul său, imaginea nu este alcătuită din culori şi linii, ci din litere), care-şi relevă valoarea metaforică abia în momentul în care citim strofa propriu-zisă, căci între text şi imagine nu există doar posibilitatea de substituție, ci şi o asemănare: ambele sunt alcătuite din litere. (De altfel, personificarea „cuvintele [...] s-ar putea răni / atingând acest poem / în formă de lamă de ras“ nu vine decât să întărească legătura dintre cele două modalități de concepere a poemului – ca text şi ca imagine).

Valoarea metaforică a unor asfel de poezii este incontestabilă. Să facem un efort de imaginație şi să ne închipuim cum ar putea fi decodată o poezie precum cea intitulată *Dacă vrei să ştii cu-adevărat...* a lui Traian T. Coşovei (vol. MMM, p. 48) în condițiile în care ultima parte ar lipsi. Ei bine, *textul* s-ar înfățişa în felul următor:



Am avea a face cu o imagine – şi aceea stilizată – pasibilă de diverse interpretări. Or, acest lucru nu poate fi considerat literatură, căci, într-o atare situație sunt trădate aspectele

ineluctabile ale oricărui act lingvistic – substanța şi expresia formei. Or, ultima parte era absolut necesară:

„...la capătul acestui ghem de x-uri
se află tot tâlcul
poemului.“,

întrucât ea decodează semnificația metaforei *ghem = labirint de înțelesuri* şi readuce poemul (prin revenirea la expresia lingvistică şi prin potențarea funcției autoreferențiale) în coordonatele proprii naturii sale.

Stăruind asupra exemplelor pe care ni le pun la dispoziție creațiile poeților optzecişti, întâlnim şi situația inversă; este vorba de un text care păstrează aproape toate aparențele unei narațiuni la persoana I (mai mult saumai puțn fanteziste) – inclusiv aşezarea în pagină – cu excepția ritmului şi a rimei, vestigii prozodice prin care se realizează întrepătrunderea genurilor:

*„E fost bărbat fost angajat însă chinuit de hipnotizorii care l-au invadat. Aceştia îl țin ilegal tulburat învinețit şi însingurat ce păcat. Iată strigă el o presimțire despre murire. Prin boli şi relații se ucid frații. La televizoare el vede-n eroare cum cad vaviloane strălucitoare coroane. şi este aşa: ziua şi noaptea în geamuri aude lamuri.*

*Aude bubuit oase mişcări de dragoni țipând peste hoți bătăi misterioase în porți. Este aşa: hipnotizatorii provoacă grupuri se deschid pupicuri [...]“*

(Viorel Padina, PO, p. 20)

Este evident faptul că textul ar putea fi rescris sub formă de versuri, cu metrică şi rezonanțe baladeşti:

„E fost bărbat
fost angajat
însă chinuit de hipnotizorii
care l-au invadat.
Aceştia îl țin
ilegal tulburat
învinețit şi însingurat
ce păcat (ş.a.m.d.)“

Dacă nu insistăm în legătură cu licențele de punctuație este pentru că atât în poezia, cât şi în proza modernă acest aspect nu mai reprezintă de mult o noutate. Granița dintre poezie şi proză devine labilă. Ceea ce se întâmplă la nivel lexical şi semantic, la nivelul tropilor (violentarea metaforei: „aş vrea să fiu cutia ta de viteze, Soare“[21]) se întâmplă şi la nivel formal, prozodic: violentarea granițelor dintre genuri şi, prin aceasta, reevaluarea statutului fiecăruia dintre ele.

Dacă toate aceste considerații par apriorice, ele sunt totuşi necesare, întrucât au rezultat în urma investigării materialului şi, enunțate acest punct al demersului nostru analitic, constituie preliminariile demonstrației următoare.

Aşadar, poezia poate să placă sau nu, să şocheze sau nu. Ceea ce este important e faptul că trebuie să ajungă să se confunde cu o idee, cu o stare, cu un sentiment, să devină o parte din lume, transgresând limitele artei; iar expresia se constituie în conformitate cu acest lucru.

Rezultatul acestor modificări, ce derivă din schimbarea atitudinii creatorului este, adesea, cel pe care-l găsim exprimat într-un text artă-poetică aparținând lui Bogdan Ghiu:

„Nu e poezie. E altceva. O străină
de care nu ți-a fost dor
şi de care ți-e frică.
Poezia a fugit în lume. Cât mai departe
şi e fericită acolo.
Poemele sînt sparte şi pustii.
Te adăposteşti în ele şi cînți ce ştii.
şi ele se închid, se deschid
încep să vorbească.
Redevenim obiecte de nepătruns."
(APG '80, p. 112)

NOTE:

1. Conceptul de *postmodernism* a fost, precum se ştie, contestat de poeți ca Alexandru Muşina sau Traian T. Coşovei.
2. Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Bucureşti, Editura Univers, 1995.
3. *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1993, p. 19.
4. *Op. cit.,* p.18-19.
5. Această idee este demonstrată de Ecaterina Mihăilă (*Receptarea poetică*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980, p. 23), în care autoarea explică: „poeticitatea [...] nu este o modificare a uneia sau alteia dintre funcțiile limbii, ci o modificare concomitentă a tuturor funcțiilor limbii. [Ea...] presupune organizarea mesajului la toate nivelurile sale, de la cele de suprafață pînă la cele de adîncime şi [...] fiecare componentă a limbajului – forma fonică a semnelor,

combinatorica şi semantica lor – îşi modifică funcţia pe care o îndeplineşte în mod obişnuit.“

6. V. şi Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge, 1989.
7. Să ne oprim o clipă asupra parantezei ce încadrează pe „ca“. Rostul ei este de a indica o dublă lectură. Aparent, poetul poate scrie pentru sine; o poate face programatic sau spontan. Dar nu la modul absolut; cel puţin atâta timp cât opera este destinată tiparului, receptorul, cititorul ideal rămâne prezent în conştiinţa creatorului.
8. Mircea Cărtărescu, *Ce este biografismul?*, în „Amfiteatru“, Bucureşti, nr. 6, l987, *apud* Eugen Simion, *Scriitori români de azi*. Vol. IV, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989, p. 478- 479.
9. Ion Bogdan Lefter, *Profesionalism, deschidere, caracter*, în „Cronica“, Iaşi, 7 iunie, l985, *apud id. ib.*, p. 468.
10. De pildă, Marius Oprea, în *Bibelou la vitrină*: „vă rog totuşi / mai daţi-mi o şansă. Acuma sînt mangă [...] Pe cinstea mea că / nu sînt prost. Vă rog frumos să mă citiţi. Să / mă folosiţi [...]“ (APG ’80, p. 198).
11. Liviu Antonesei, *Proză împotriva distincţiei dintre genuri, curente şi scrieturi*, în Alexandru Muşina, APG ’80, p. 15.
12. Pentru a ilustra cu un exemplu, repoducem poezia lui Florin Iaru, *Zile de viol şi rîs*: „Sparse cu umărul pintenat toate uşile / dincolo de care se auzea chiţăitul ei fezandat, / Acolo, vectorial, masculin, îi cîrpi două palme şi, pocnind-o cu capul de scaun, / o întinse pe podele. Efortul îl costă un rîgîit de şapte secunde, / burta lui mare acoperi pîntecul mic / O boţi ca pe un pachet de caramele / într-o digestie externă, / după care, ridicîndu-se în picioare, se pişă pe ea. / Soarele chicotea auriu după cercevea. / Se şterse de uşi, de ferestre, lăsînd în camera deflorată / o scriitură obscură, urmînd a fi descifrată.“ (ÎPR, p. l3).

13. Călin Vlasie, *Poezie şi psihic – teze despre modernismul şi postmodernismul poeziei*, în *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*. Antologie alcătuită de Gheorghe Crăciun, Piteşti, Editura Vlasie, 1994, p. 167.
14. *Ibidem.*
15. Înţelegem prin *metaforă filată* un lanţ metaforic ai cărui termeni sunt aleşi dintr-o anumită sferă semantică, relativ uşor de precizat. (v. şi Mihaela Mancaş, *** *Dicţionar general de ştiinţe. Ştiinţe ale limbii*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1997, p. 290.
16. Matei Vişniec, NN, p. 50.
17. Bogdan Ghiu, MA, p. 7.
18. Călin Vlasie, ÎV, p. 31.
19. Carlos Busoño, *Teoria expresiei poetice,* Bucureşti, Editura Univers, 1975, p. 129–158.
20. Din acest motiv, considerăm util ca, pentru situaţiile ulterioare, ce vor permite schematizări, să folosim următoarele simboluri: C = comparaţie, H = hiperbolă, P = personificare, s = sinecdocă, m = metonimie, M = metaforă, S = simbol, E = epitet.
21. Ecaterina Mihăilă, *Şocul grafic şi ortografic în poezia postmodernistă, 1960 –1980.,* SCL, XLVI, 1995 [sub tipar]
22. Mircea Cărtărescu, *Regele Soare*, T., p. 74.
23. Vezi capitolul ***Metaforă şi intertextualitate***.

# *METAFORĂ „CLASICĂ“ / METAFORĂ „NEMOTIVATĂ“.*

Printre problemele ridicate dintotdeauna de metaforă se numără şi aceea a laturii pe care – cel puțin teoretic – ar trebui să o aibă în comun obiectul *metaforizat* şi cel *metaforizant.* Nu este în intenția noastră să facem o trecere în revistă a tot ceea ce s-a spus pe această temă, începând din antichitate.[1] Oricum, orientările se reduc, în esență, fie la acceptarea ideii că metafora este o comparație prescurtată, fie la faptul că metafora este o analogie. Or, în ambele cazuri, intervine chestiunea laturii (sau a laturilor) comune obiectelor implicate.

Dacă dorim să schematizăm analogia:

A este pentru B ---------- C este pentru D
ceea ce

şi notăm prima secvență, „A este pentru B“ cu X şi o numim „situația X“, iar „Ceste pentru D“ cu Y („ situația Y“ ) totul se reduce, logic, la:

X ---------- Y
este asemenea lui

de unde rezultă că:

X ---------- Y
este ca

măcar într-o singură privință, deci ajungem tot la o comparație. Pentru a compara este nevoie de existența a cel puțin unei laturi comune între obiectele comparate.

Distincția pe care dorim să o propunem noi în cele ce urmează este justificată tocmai de această condiție *sine qua non* a comparației. Ca şi procesul de comparare, procesul de metaforizare este posibil în virtutea existenței unei baze semice comune care să permită substituirea termenulor. Problema care se pune în acest punct este aceea a distanței semice dintre cei doi termeni ai metaforei, distanță care nu trebuie să fie nici prea mică (= număr mare de seme comune), dar nici prea mare, fapt care ar putea face imposibilă echivalarea metaforică.

Acest aspect, al distanței semantice dintre cele două elemente implicate în metaforă a constituit adesea obiectul de studiu al cercetărilor moderne[2]. Acestea nu mai văd, în procesul de constituire al tropului, „o *substituire* de sens, ci o modificare a conținutului semantic al unui termen, rezultată din conjuncția a două operații succesive (adăugare şi suprimare de seme)“[3]. Alte studii[4] consideră metafora drept o anomalie care nu poate fi rezolvată decât de receptor, prin producerea unui semem nou, căruia nu-i corespunde nici un lexem.

În ceea ce priveşte limbajul poetic modern, „legătura semantică nu mai este puternică şi nu se mai poate vorbi de identitate a sememelor la termenul metaforic şi la cel metaforizat.“[5] Această tendință se extinde uneori până la pierderea completă a legăturii semantice dintre cele două elemente. În această situație, se produce o extrapolare. Trăsătura sau trăsăturile comune elementelor ce intră în ecuația metaforică

nu mai pot fi regăsite la nivel semantic, ci la nivel formal – asemănarea stabilindu-se între *termenii* care *numesc* aceste elemente – sau la nivel extralingvistic, înțelegând prin aceasta că asemănarea este strict subiectivă, datorată impactului similar pe care obiectele complet diferite îl pot avea cu sensibilitatea individuală, a creatorului.

Dar întorcându-ne la metaforă, vom constata existența a două tipuri mari, a două modalități speciale şi distincte de manifestare, de actualizare a tropului şi anume:

**a) Metafora clasică**
**a) Metafora „nemotivată“**

**Metafora clasică.**

– numim *metaforă clasică* acea actualizare a tropului care permite ca, în procesul de decodare, să se identifice, de către receptor, baza semantică în virtutea căreia a fost realizată analogia, mai precis, latura comună celor două obiecte (incluzând aici atât *calitățile*, cât şi *funcțiile* pe care le pot avea cele două obiecte)

**Metafora „nemotivată“**

– numim „ *nemotivată“* acea metaforă pentru decodarea căreia receptorul nu găseşte nici o trăsătură obiectivă comună celor două obiecte, pentru a putea reface, ulterior, analogia spre a înțelege şi a interpreta tropul.

După cum se poate observa, distincția operată mai sus este făcută în funcție de celălalt pol al comunicării, în funcție de receptor. O dată adusă în discuție problema receptorului, granița

dintre metafora clasică şi cea „nemotivată“ pare ameninţată deoarece, evident, fiecare receptor înţelege şi interpretează în funcţie de factori multipli, printre care gradul de cultură personal, fondul de informaţii (enciclopedia) comun într-o mai mică sau mai mare măsură cu cel al emiţătorului etc. Aceste aspecte sunt, într-adevăr, doi factori importanţi pentru ca metafora să constituie un instrument de cunoaştere sau, dimpotrivă, să opacizeze textul şi, implicit, mesajul.

Dar nu la acest lucru ne-am gândit atunci când am considerat că replica metaforei clasice, tradiţionale este metafora „nemotivată“.

În această categorie nu am inclus metaforele a căror decodare devine imposibilă, din cauzele enumerate mai sus. Le-am inclus, în schimb, pe acelea care, fiind rezultatul percepţiei diferite pe care o are fiecare individ în parte în impactul cu lumea, îşi află baza de analogie la un nivel ce scapă, în mare parte, investigaţiei ştiinţifice, şi anume la nivelul sensibilităţii interioare a creatorului, a poetului. Prin urmare, aceste metafore sunt numai aparent nemotivate, motivaţia lor fiind de o natură aparte, intimă, aproape inaccesibilă raţional receptorului. Din motive subiective, obscure, obiectul X îi produce poetului aceeaşi senzaţie sau îi creează aceeaşi impresie ca şi obiectul Y, şi atunci „ X este ca Y“, deci se poate spune că, dintr-un anumit punct de vedere, „ X este Y“.

Am mai inclus, de asemenea, metaforele care transferă analogia de la nivelul *obiectelor,* la nivelul *termenilor* care desemnează acele obiecte păstrând însă formulele sintactice ale metaforelor[6] şi care conduc, totuşi, la crearea unui sens nou, imposibil de parafrazat.

La fel, am inclus şi metaforele create în mod deliberat *la întâmplare*, caz în care se urmăresc: şocarea receptorului, noutatea cu orice preţ, ironia ori exprimarea indirectă a ideii că, atâta timp cât poezia este un obiect al lumii, printre altele, atunci, aşa cum se întâmplă şi în lume, la capătul unui lung lanţ de

asocieri, orice are legătură cu orice. În orice caz, dacă este adevărat că se poate argumenta în scopul excluderii acestor *specimene* de pe tărâmul nobil al metaforei, la fel de adevărat este faptul că prezența, fie şi în germene, a unui anumit tip de asemănare, – chiar neînțeleasă de receptor – le garantează un loc în orice analiză a procesului de metaforizare. Reflectând asupra celor afirmate mai sus, am putea spune că, în lucrarea de față, am lărgit considerabil spectrul realităților stilistice pe carte le-am reunit sub numele de metaforă. Dacă am procedat astfel, a fost ca urmare a confruntării cu exemple concrete şi foarte frecvente din corpusul de texte poetice studiat, cu acel gen de exemple greu de clasificat, dar care, observate cu atenție, dau seama de criza limbajului poetic la un moment dat, dar şi de fantezia debordantă cu care autorii acestei perioade au încercat s-o depăşească, speculând capacitatea limbajului de a se întoarce spre sine, de a-şi fi sieşi obiect.

NOTE:

1. Cu toate acestea, ne vom opri asupra punctului de vedere exprimat de T. Vianu (*Despre stil şin artă literară*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1965, p. 95) în legătură cu relația dintre expresia metaforică şi comparația ce are loc „în spirit“, pe de-o parte, iar pe de alta, în legătură cu raportul – analizat prin prisma unei grile estetice impresioniste – dintre termenul metaforizat şi cel metaforizat: „În exemplele citate (*anină-n haina nopții boabe mari de pietre scumpe*) termenul metaforic înlocuieşte un alt termen, pe care la nevoie îl putem articula: impresia comunicat de imaginea metaforică este pusă în locul unei alte impresii, deplin construită, aşa încît am fi putut găsi un cuvînt propriu pentru a o denumi. Între cele două impresii

şi cei doi termeni corespunzători, spiritul instituie o comparaţie, a cărei redare eliptică alcătuieşte metafora. Nu totdeauna însă se întâmplă aşa. Să considerăm metafora lui Al. Philippide, *muzica surâsurilor lunei.* Este evident că acest mod figurat de a vorbi este folosit de poet pentru a înlocui expresia unei alte impresii. A cărei impresii? A uneia nedeterminate şi care, pentru acest motiv, n-ar fi putut găsi un cuvînt propriu pentru a se comunica. Gestul unei comparaţii a schiţat spiritul şi în această împrejurare. Poetul a primit de la spectacolul lunii o anumită impresie şi o dată cu aceasta, sesizînd o asemănare a ei cu *muzica*, cu *surîsurile*, a redat prima impresie prin cea de-a doua. În zadar am încerca să punem în locul termenului metaforic termenul propriu. Lucrul n-ar fi cu putinţă pentru că prima impresie fiind foarte vagă ea nu s-ar putea organiza într- un cuvînt propriu. S-ar putea deci spune că dacă toate metaforele provin dintr-o comparaţie, unele din acestea se produc între impresii deplin organizate, ajunse la expresie, pe cînd altele au loc între impresii neorganizate expresiv şi impresii deplin organizate, ajunse la expresii. Aceste metafore din urmă nu oferă deci spiritului o limită: cuvîntul propriu, ci sînt oarecum fără fund, infinite şi sînt acelea care, din această pricină, posedă valoarea sugestivă cea mai mare.“

2. Grupul μ, *Retorică generală,* cap. *Metafora*, în *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, Bucureşti, Univers, 1972, p. 409-414.
3. ******Dicţionar general de ştiinţe. Ştiinţe ale limbii*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1997, p. 289.
4. Anca Măgureanu, *La sémantique lexicale*, Bucureşti, TUB, 1984, p. 137.
5. *** *Dicţionar general de ştiinţe. Ştiinţe ale limbii,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1997, p. 289.
6. Precizăm că aspectul sintactic al metaforei nu face obiectul cercetării noastre. De aceea am inserat printre exemple şi am

admis ca metafore construcții de orice tip („X este Y“; „X, Y“; „Y“; „X de Y“; „X (genitiv) Y ş.a.m.d., adică: „fata este un crin“, „fată, crinul meu“, „crinul visurilor mele“, „un crin de fată“, „crinul fetei“ = puritatea ei), cu condiția ca, în structura lor de adâncime, să regăsim analogia. În legătură cu acceptarea tuturor acestor formule ca forme de expresie sintactică a metaforei, v. şi *** *Dicționar general de ştiințe. Ştiințe ale limbii,* Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1997, p. 289.

# *FUNCȚIA COGNITIVĂ A METAFOREI*

**Metafora – modalitate de cunoaştere a lumii.** Aspectul pe care urmează să îl dezbatem în continuare este esențial pentru înțelegerea metaforei văzută ca expresie a unui mod de gândire specific, dincolo de posibilele sale valențe estetice. O întreagă tradiție retorică a considerat că „ metaforă“ şi „podoabă“ sunt sinonime, pentru că a avut în vedere în special efectul *artistic* al celei dintâi în discurs or, iată că, la un moment dat, literatura a dat naştere unui tip de discurs ce n-a mai ținut cont de exigențele canoanelor estetice, care a sfidat latura estetică. Deruta era explicabilă: ce rol să atribui unui element care, considerat până atunci drept marcă a frumosului, îşi neglijează dintr-o dată acest rol? Concepția modificată despre frumos, despre importanța acestuia în artă a atras, inevitabil, după sine o reconsiderare a problematicii metaforei. Faptul că metafora este sau nu o garanție a frumosului devine secundar; însă metafora continuă să-şi manifeste importanța la un alt nivel. Nu atât valoarea estetică interesează de această dată, ci ceea ce reuşim să cunoaştem prin intermediul metaforei, chiar şi al aceleia proiectate a fi simplă podoabă retorică.

Văzută ca modalitate specifică de cunoaştere, metafora a făcut obiectul a multiple studii, realizate din perspective teoretice diferite. Este suficient să ne oprim numai asupra câtorva. În primul rând, să amintim că antichitatea atrăgea atenția asupra asemănării / analogiei dintre lucruri sau dintre fenomene. Se deschidea, aşadar o primă cale de cunoaştere metaforică ce privea, pe de-o parte asemănarea şi, respectiv diferențele dintre lucruri, iar, pe de altă parte, analogia şi, implicit, disanalogia

dintre fenomene. Mai exact, dacă metafora se constituie pe baza existenței a *ceva comun* între lucruri, automat ea ne va revela şi *diferențele* dintre acestea. Deci, metafora ne propune o incursiune fascinantă în lumea substituțiilor permise fie datorită unor analogii funcționale, fie în virtutea reperării unor similitudini între diverse laturi ale obiectelor şi chiar, la limită, în virtutea unor asemănări existente doar în mintea autorului metaforei, fără bază reală şi cu atât mai greu reperabile.

Dar să ne apropiem de un exemplu care ne propune, prin metafore, descoperirea unor asemănări nebănuite, între lucruri aparținând, în mod obişnuit, unor sfere foarte depărtate:

„O, dormi, o, dormi în pace printre făclii o mie
Şi în mormânt albastru şi-n pânză argintie,
În mausoleu-ți mândru, al cerurilor arc,
Tu adorat şi dulce al nopților monarc!“
(M. Eminescu, *Melancolie*, P., p. 121)

Între *stele* şi *făclii*, între *cer* şi *mormânt* (*albastru*), între *lumina lunii* şi o *pânză argintie,* între *boltă* şi *mausoleu*, între *lună* şi *monarc* poetul stabileşte corespondențe la nivelul unor trăsături precum /luminozitate/, /număr/, /culoare/, /strălucire/, /formă/ şi, în felul acesta, descoperă similitudini între planul terestru (reprezentat de paradigma: făclii, pânză, mormânt, mausoleu, monarc) şi planul celest (stele, cer, lumina lunii, boltă, lună). O anumită organizare – modelul ceresc, este asimilată modelului uman printr-un proces metaforic care, pentru a fi înțeles, implică recunoaşterea, descoperirea trăsăturilor ce au făcut posibilă asemănarea celor două planuri, dar şi recunoaşterea distanței care le separă. Metafora prilejuieşte descoperirea unei legături *de un anumit fel* între lucruri, o legătură în a cărei sesizare imaginația joacă un rol important. Lucian Blaga s-a

ocupat de acest gen de metaforă în *Geneza metaforei şi sensul culturii*[1], clasificându-l drept *metaforă revelatorie* şi caracterizându-l în felul următor[2]:

Metafora revelatorie „nu se reduce la expresie; imaginea «b» nu vrea să fie doar un echivalent al faptului «a». Situaţia e mai complicată. Faptul concret «a» (soarele) e de astă dată privit numai ca un semn vizibil al unui «x», prin ceea ce el a prefăcut într-un «mister deschis», care cheamă şi provoacă un act revelator. Un mister solicită, prin latura sa ascunsă, o revelare, nu o simplă expresie. Revelarea se încarcă prin suprapunerea şi altoirea integrantă peste faptul «a» (soarele) a imaginii «b» (lacrima Domnului). Conţinuturile efectiv palpabile, apropiate, sunt «a» şi «b», dar ecuaţia ce se va declara nu are loc între «a» şi «b», ci între «a + x» şi «b» (a + x = b). Într-o metaforă revelatorie nu interesează aşadar numai analogia dintre «a» şi «b», ci şi dizanalogia, care e destinată să completeze debordant pe «a».“

**Acesta este un prim înţeles pe care îl acordăm funcţiei cognitive a metaforei: faptul că, prin calitatea ei esenţială de a uni alterităţi dezvăluie receptorului conexiuni nebănuite între lucruri diferite. Cu alte cuvinte, ea se constituie pentru destinatar ca o cale inedită de a reconsidera şi înţelege lumea.**

**Relaţia metaforă – estetica vremii.** În momentul în care punem problema dizanalogiei dintre elementele implicate în metaforă, situaţia se complică. Există metafore care par să ne invite să reflectăm mai degrabă asupra diferenţelor dintre elementele implicate. Şi mai există, de asemenea, metafore a căror bază analogică se dovedeşte a fi mai curând rodul unor acceptări prin convenţie decât al unor realităţi. Vom începe prin

a ne referi la cazul unei metafore aparţinând unui text celebru, *Cântarea cântărilor*, şi discutate de către Umberto Eco[3]:

> „*Tes dents, un troupeau de brébis* a tondre qui remontent du bain.“[4] [s.n.]

Pentru receptorul modern, o astfel de metaforă ar putea fi mai greu de acceptat din cauza acelor trăsături ce caracterizează orice turmă şi care ar putea aduce o notă hilară.

Or, este limpede că autorul biblic lasă deoparte în mod deliberat toate aceste trăsături, pentru a scoate în evidenţă altele, respectiv /culoarea/, /numărul/, /egalitatea/. Prin urmare, reuşita metaforei depinde de ordinea prioritară în care sunt asociate obiectelor anumite proprietăţi, în cadrul unei anumite culturi sau, dacă nu, măcar în cadrul mai restrâns, al utilizării sale poetice. În sprijinul acestei idei vine un alt exemplu, aparţinând lui Luis de Góngora y Argote[5]:

> „Suavă gură ce-şi oferă-avida
> licoare printre *perle distilată* [...]
> amanţi, să nu v-atingeţi de perfida
> ei zeamă, căci sub buza colorată
> stă Amor cu otrava lui mascată. “ [s.n.]

Tropul la care ne referim este metafora *dinţi / perle.* Iată că, pentru acelaşi obiect, s-a ales întru metaforizare, perla. Proprietăţile, trăsăturile care au permis de această dată, asocierea sunt mai numeroase, mai evidente şi prin urmare, metafora este mai uşor de înţeles (deşi apare într-un context alcătuit exclusiv din succesiuni şi suprapuneri de figuri). Pe de altă parte, frecvenţa

cu care apar metalele şi pietrele preţioase în recuzita de figuri a poeziei baroce[6] („verde pur, smarald de astru“, „ţigle pline de aur“, „pârâu de-argint“), ne face să considerăm realizarea unei astfel de metafore drept una din manifestările unei preferinţe culturale, la un moment dat. Şi nu ni se pare lipsit de relevanţă nici faptul că numele unui stil, al unei culturi şi, prin extensiune, al unei epoci, pare să-şi aibă sorgintea într-un cuvânt ce desemnează însăşi perla: „Le mot baroque évoque essentiellement aujourd`hui un style, mais il n`en a pas toujours été ainsi. Il vient probablement du mot portugais *barrocco*, adjectif qui caractérise une perle irréguliere, a moins que ce ne soit de l`italien *barrocco*, qui désigne une figure de rhétorique compliquée.“[7]

În plus, nu putem trece cu vederea faptul că imaginea la alcătuirea căreia contribuie metafora discutată aici este aceea a femeii. Or, iată ce aflăm deschizând un dicţionar de simboluri la secţiunea *perlă:* „Simbol lunar, legat de apă şi de femeie. [...] Născută din ape sau din lună [...], perla reprezintă [...] simbolul esenţial al feminităţii creatoare [...]. La greci, perla era simbolul iubirii şi al căsătoriei.“[8]

Recitind versurile lui Góngora, ne dăm seama că înţelegerea unei metafore ne poate conduce la investigarea unui întreg context cultural, căci semiotica metaforei este parte integrantă a semioticii culturii.

Un argument în plus îl oferă chiar poezia de care ne ocupăm, poezia postmodernistă, printr-un exemplu de metaforă aparţinând lui Viorel Mureşan:

> „Gîndeşti la femeia cu inima într-o casetă de gheaţă
> *şi dinţii ei strălucitori – două coloane de limuzine*
> care se scurg pe o arteră circulară“[9]

**Acesta este cel de-al doilea înțeles – asupra căruia ne vom opri într-un capitol viitor – pe care-l acordăm funcției cognitive a meta metaforei: este vorba de capacitatea ei de a se constituie ca unveritabil document în legătură cu conexiunile permise de estetică la un moment dat, fiecare perioadă instituind, cel puțin la nivel lexical, un nou tip de metaforă.**

**Relația – metaforă universul poetului.** Metafora propune însă mai mult decât cunoaşterea „rețelei subtile a proporțiilor dintre unități culturale“[10] ori codul estetic la un moment dat. Metafora dă seama, deopotrivă, de estetica personală a autorului ei, de universul său interior, de acea grilă specifică prin care filtrează experiențele şi percepe lumea.

Să ne oprim, de pildă, asupra unor versuri reprezentative, semnate de Fernando Pessoa[11]:

„Sînt paznic de turme.
Turma e gîndurile mele

Iar gîndurile mele sînt senzații.
Gîndesc cu ochii şi urechile,
Cu mîinile şi cu picioarele,
Cu nasul şi cu gura.

A gîndi o floare înseamnă a o mirosi.
Iar a mînca un fruct înseamnă a-i şti sensul.“

Metafora *turmă / gânduri* pare să nu necesite explicații speciale. Însă ceea ce urmează este tot metaforă sau simplu paradox ? Prima figură are structura „X este Y“, unde „X = gândurile“, iar „Y = turma“; cea de-a doua figură are aceeaşi structură, dar pe care o vom nota „X este Z“, unde „X = gândurile“, iar „Z = senzațiile“. Prin urmare, dacă „X este Y“ şi „X este Z“, poetul ar fi putut alege – recurgând la un silogism – formula „Y este Z“, adică ar fi putut crea direct metafora *turmă / senzații*.

Faptul că poetul nu sare acest pas este semnificativ deoarece, în acest punct, se concentrează mesajul poeziei. Este vorba de detronarea intelectului, a raționalului (conceput ca modalitate de cunoaştere a lumii şi de integrare în ea) în favoarea senzorialului şi a afectivului, a iraționalului. Astfel pătrundem în universul intim al autorului, luăm act, prin metaforă, de rețeaua subtilă de legături prin care lumea sa lăuntrică menține contactul cu cea exterioară. Această atitudine se converteşte în atitudine estetică, aşa cum o demonstrează şi alte versuri ale lui Pessoa:

„Un clar de lună printre crengi înalte,
Toți poeții susțin că e ceva mai mult ca
Un clar de lună printre crengi înalte.

Dar pentru mine, care nu ştiu ce să gîndesc [...]
Este-a nu fi nimic mai mult decît
Un clar de lună printre crengi înalte.“[12],

versuri în care este susținut contactul nemijlocit cu lucrurile, cu lumea, dincolo de filtrul rațiunii, al semnificațiilor create de intelect:

„Dar, iată ce au învățat singure simțurile mele:
Lucrurile n-au semnificație: au existență.
Lucrurile sunt singurul tâlc ascuns al lucrurilor.“[13]

Exemplul oferit de Pessoa nu este singular. O sinteză de metafore extraordinară, în care se realizează întrepătrunderea metaforelor ce fac posibilă cunoaşterea lumii sub aspectele sale inedite cu metaforele ce deschid calea spre cunoaşterea universului intim al poetului, esențial determinat de sensibilitatea individuală o constituie poezia *Viață întrezărită* a lui Octavian Paz [14]:

„Fulgere sau peşti
în noaptea mării
şi păsări, fulgere
în noaptea pădurii.

Oasele sînt fulgere
în noaptea trupului.
O, lume, totul e noapte
şi viața e fulger. “

Dacă „noaptea mării“ şi „noaptea pădurii“ sunt mai uşor de decodat, „fulgere sau peşti“ şi, respectiv, „păsări fulgere“ sunt metafore care propun un mod de înțelegere a lumii (că aşa este o demonstrează finalul metaforic sentențios „O, lume, totul e noapte / şi viața e fulger“), în timp ce „Oasele sunt fulgere / în noaptea trupului“ fac legătura cu experiențele personale, cu

universul sensibilității individuale, cu lumea percepțiilor şi intuițiilor creatorului.

**Faptul că metafora reprezintă o poartă spre universul poetic al creatorului şi, în unele cazuri, spre sensibilitatea sa interioară, spre spiritul său, va constitui unul din obiectivele demonstrației noastre. În plus, aceasta este cea de-a treia accepțiune pecare o dăm, în contextul acestui demers analitic, funcției cognitive a metaforei.**

De altfel, latura cognitivă a metaforei, cu cele trei aspecte ale sale, prezentate mai sus, constituie centrul de interes spre care se va orienta o parte din analiza noastră.

Există, pentru fiecare cititor, un moment în care receptarea unei metafore dintr-un text nu mai urmează regula știută. Tropul nu-şi mai justifică ocurența întru „înfrumusețare“ şi atunci rostul lui trebuie căutat în altă parte. Nu latura estetică, ci latura cognitivă este speculată de această dată şi în această direcție trebuie să îşi orienteze atenția receptorul.

NOTE:

1. L. Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 85.
2. Precizăm că exemplul de metaforă pe care îl discută este „soarele – lacrima Domnului“.
3. U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988, p. 158 ş. u.

4. În versiunea românească versetul apare tradus sub forma unei comparații: „*Dinții* tăi par *turmă de oi* tunse ce ies din scăldătoare făcând două șiruri strânse şi neavând nici o ştirbitură“ [4.2.] [s.n.], *Biblia sau Sfînta Scriptură*, Bucureşti, Editura Institutului biblic şi de misiune al B.O.R, f.a.
5. Louis de Gongora y Argote, *Sonete*, în *Atlas de sunete fundamentale,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, Antologie, prezentări traduceri şi postfață de Ştefan Augustin Doinaş, p. 56 şi urm.
6. *Ibidem.*
7. *** *L`histoire de l`art*. Sous la direction de Albert Châtelet et Bernard-Philippe Groslier, Paris Larousse, 1995, p. 544.
8. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Bucureşti, Editura Artemis, 1995, p. 66-67.
9. Viorel Mureşan, *apud* Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, R. A., 1996, p. 24.
10. Umberto Eco, *Op. cit.,* p. 160.
11. Alberto Caeiro [Fernando Pessoa], *Paznicul turmelor (IX)*, în *Atlas de sunete fundamentale*. Antologie, prezentări, traduceri şi postfață de Ştefan Augustin Doinaş Cluj, Editura Dacia, 1988, p. 438.
12. *Ibidem.*
13. *Id. ib*. p. 439.
14. În Marin Sorescu, *Tratat de inspirație*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1985, p. 401.

# *METAFORA – OGLINDĂ A EPOCII*

Atunci când ne-am referit la funcția cognitivă a metaforei, am avut în vedere, printre altele, şi raportul dintre aceasta şi contextul socio-cultural în care este creată şi am prezentat acest trop ca pe o dovadă, ca pe un document al conexiunilor permise de estetică, la un moment dat.

Ceea ce ne interesează este legătura dintre un anumit aspect al tropului şi epoca în care apare, adică modul în care metafora reflectă, fie prin jocul analogiei, fie prin mijlocirea unor locuri comune, realitatea contemporană sieşi. Asupra acestui fapt atrage atenția Philippe Roussin în capitolul *Abordările pragmatice* din *Noul dicționar enciclopedic al ştiințelor limbajului*[1]: „Altfel spus, metafora manifestă semnificații şi asociații curente în contextul cultural al epocii; producerea şi interpretarea sa trimit la o codificare prealabilă a analogiilor, operată de o *enciclopedie* ce variază din punct de vedere cultural. Aceasta înseamnă că producerea şi interpretarea metaforelor cer un context presupozițional (cel al credințelor împărtăşite de interlocutori) sau un univers de discurs. Analiza deplasează astfel accentul de la conținutul determinat de conflictul conceptual la valoarea mesajului ce corespunde tropului într-un context dat.“ Or, metaforele pe care le întâlnim în poezia generației ’80 tocmai acest lucru îl fac: propun spre acceptare, spre instituire, un sistem nou de analogii, cu şanse mai mici sau mai mari de a deveni locuri comune şi care să fie reprezentative pentru realitățile socio-culturale la un moment dat (dintr-o anumită epocă).

Cu alte cuvinte, de ce s-ar putea spune:

„Că nu mai vrei să te arăți
Lumină, de-ndeparte,
Cu ochii tăi întunecați
Renăscători de moarte! “,
(M. Eminescu, P., p. 222)

iar nu şi:

„mă-ntreb dacă bateriile ruginite ale toamnei acestii
ți-ar mai putea aprinde lumina rujului tău“
(M. Cărtărescu, *Cîntecul de dragoste al lui Alfred Nobel*, T., p. 95)

par să se întrebe poeții optzecişti. De ce n-ar putea intra intra în structura metaforei, ca termeni ai analogiei, noțiuni ce aparţin civilizației şi culturii contemporane (noțiuni tehnice, ştiințifice, etc.) care şochează receptorul obişnuit să caute, în metaforă, *poeticul*? Căutarea relației cu realitatea, cu cotidianul este o caracteristică a postmodernismului, fapt asupra căruia au atras atenția deseori cercetătorii.[2]

Această tendință nu se manifestă numai prin intermediul metaforei, ci şi al altor figuri şi tropi care apar în poeziile postmoderniştilor.

O *personificare* de acest fel o întâlnim la Matei Vişniec:

„*Maşina de curăţat oraşul* [...]
mă *privea curat şi lucid*
şi vibra din adâncul *metalului inteligent"*[s.n.][3]

De fapt, fragmentul conţine două personificări, prima („maşina de curăţat oraşul ... privea ... lucid), manifestată prin intermediul verbului *privea*, dar şi al determinantului acestuia – *lucid*, şi având ca obiect *maşina*, iar a doua realizată sub forma epitetului personificator –*inteligent*, şi având drept obiect *metalul.*

*Metonimia* este şi ea o formă de a aduce în poezie elemente lexicale aparţinând altor domenii, precum în exemplul de mai jos, în care întâlnim metonimii de tipul *cauză pentru efect* şi *persoană pentru lucru*, dar şi o *sinecdocă* de tipul *întregul pentru parte* („a fost călcat de..*fier*):

„Astăzi, un cetăţean cumsecade,
ziarele spun, a fost călcat în piaţă
de o maşină.
Ziarele mint,
el nu a fost călcat de nici o maşină
el a fost călcat de *electricitate, fier şi viteză*
el a fost călcat de *matematică, fizică şi chimie*
el a fost călcat de venerabilii, iubiţii strămoşi
*Euclid, Newton, Lavoisier et compania.*"[4] [s.n.]

Tot o *metonimie* regăsim şi în fragmentul:

„tipa vedea de valiză, iar tipul
îi îmbrăţişa *fenotipul*. [5]" [s.n.],

realizată prin recurgerea la un termen de strictă specialitate.

În *metaforele* create de poeții generației ’80, indiferent de forma sub care acestea se prezintă, intră astfel de termeni, fie pe poziția elementului care se vrea metaforizat, fie pe poziția metaforizantului a vehicolului metaforei).

În structura metaforei, pe poziția *termenului care se doreşte metaforizat* apar mai puțin frecvent elemente lexicale de acest fel. Întâlnim totuşi exemple precum:

„veți ieşi în oraş, la cina sau la mignon
veți umbla prin zăpezi, sub *nămeți de neon* [...]“ [s.n.]
(M. Cărtărescu, *Doar încă o zi*, T., p. 123)

în care lumina neonului, caracteristică peisajului citadin actual, este metaforizată prin recurgerea la o analogie simplă cu lumina albă pe care o reflectă zăpada. În plus, se poate remarca faptul că avem a face, în acest caz, cu o analogie având o bază semantică evidentă / + lumină /, / + alb /, aspect devenit secundar în majoritatea metaforelor create de poeții optzecişti.

Mai mult, exemplul citat mai sus pare o răsturnare de situație deoarece, în mod obişnuit, în poezia optzecistă se întâmplă invers: se recurge la tot ceea ce poate aparține recuzitei epocii moderne, banalului, cotidianului pentru a metaforiza clasicele locuri comune poetice. Or, aici lucrurile se schimbă – artificialul (*lumina de neon*) este metaforizat prin apelul la un element natural, mai susceptibil de a intra în poezie (*nămeții*). Un exemplu asemănător îl întâlnim şi în cunoscuta *Poemă a chiuvetei:*

„– stea mică, nu scînteia peste fabrica de pâine şi moara dîmboviţa
dă-te jos, căci ele nu au nevoie de tine (...)
vino, şi ai să scînteiezi toată noaptea deasupra

*regatului de linoleum* crăiasă a gîndacilor de bucătărie.“ [s.n.]
(*Id. ib.*, p.133)

în care, pentru chiuvetă, *steaua* este o *crăiasă a* [*gîndacilor de bucătărie*], iar pentru aceasta din urmă, *linoleumul – un regat.* Banalul linoleum trebuie să fie pentru stea ceea ce este regatul pentru o crăiasă – iată structura analogică a acestei metafore în care, încă o dată, termenul metaforizat este unul ce ţine de sfera civilizaţiei materiale moderne. Ar trebui, poate, să recunoaştem, în aceste exemple, o încercare a autorilor de a da dreptul realului, banalului, contingentului să intre în artă. Şi, punând problema din punct de vedere teoretic, dacă estetica urâtului a fost acceptată de cultură, o literatură ce tinde clar spre ştergerea graniţelor dintre genuri de ce nu ar putea să accepte o permeabilitate mai mare între artă şi realitate? La nivelul textelor există şi alte indicii că poeţii gândesc aşa, aspect asupra căruia vom reveni pe parcurs.

Reflecţiile pe care poeţii înşişi le fac în legătură cu subiectul discutat confirmă această idee: „Poate că odată, vorbindu-se în vreo istorie a poeziei româneşti despre generaţia `80 se va spune că rareori în poezia românească discursul poetic a dovedit atîta *înaltă fidelitate* faţă de referent, de lumea «reală». A încerca să-ţi transformi viaţa, viaţa ta, unică, individuală, irepetabilă, în poezie, cu fiecare ungher al ei, cu fiecare ac şi fiecare soare pe care le-ai văzut vreodată, în realitate sau în vis, cu fiecare gând şi fiecare senzaţie [...] sînt note definitorii ale poeziei noastre.“[6]

În cele din urmă, este vorba de o nouă modalitate de a se raporta pe sine şi produsul creaţiei sale la artă căci: „Poemul se află la egală distanţă şi în dublă diferenţă faţă de realitate şi faţă de poezie. Propriu vorbind, poezia nu există. Pur şi simplu. Nu ştim ce poate fi ea. Poemul nu trebuie să «capteze» poezia, s-o «comunice», s-o «creeze» (s-o provoace, prefer, sau s-o inducă în celălalt). Toate acestea se întâmplă oricum în virtutea inerţiei mecanismului însuşit prin tradiţie neexplicitată, devenit spontan. Poemul trebuie să manifeste tocmai diferenţa sa faţă de poezie (indiferenţa?), absenţa acesteia.

Spuneam că poemul este «gol de sine» tocmai în acest sens, poezia neputându-i fi sine, oricât de plin de poezie ar fi el. Ca şi în cazul cu realitatea, deci. Poemul trebuie să fie conştient de singurătatea sa, iar poetul de o singurătate în plus.“[7]

Revenind la metaforă, putem spune că ea este una din căile fundamentale de realizare a acestor deziderate poetice. Exemplele discutate anterior constituie doar un aspect al modului în care realitatea exterioară (chiar în formele ei prozaice), pătrunde, prin metaforă, în poezie.

Situaţia cel mai des întâlnită este cea în care *termenul metaforizant* desemnează o serie de obiecte specifice altor domenii decât poezia:

„Ce limpede şi clar
se vede inima înroşită
se citesc firişoare aurii
pe haina abia murdărită.

Dar sîngele e tînăr. Trece prin *ţevi calde.*
Departe de mine.“ [s.n.]
(Andrei Bodiu, *Noul poem*, APG ’80, p. 29)

Este vorba de sintagma *ţevi calde* – metaforă pentru sistemul circulator sangvin uman – în care termenul analogic este ales din domeniul tehnic, industrial. Motivată semantic prin semele / formă /, / conductibilitate / această metaforă nu este un exemplu singular.

Întâlnim şi cazuri mai complicate, în care baza semantică a analogiei este mai greu de reperat (sau pur şi simplu nu există) şi în care, metaforele care ne interesează sunt incluse într-o reţea metaforică mult mai amplă:

„Erau şi sori de caşmir, de fistic, deTuborg, de vulpi, de coral,
încât orice bloc din Floreasca sau Colentina
şi avea deasupra lumina.
Dacă te uitai mai atent,
fiecare soare era mono, bi, tri sau tetravalent,
şi între ei se iscau legături
ca între plante, ca între zmee,
ca între chimicale, ca între borduri,
aşa că apăreau pe cer molecule gigantice :
proteine, grăsimi şi uree,
aminoacizi, enzime băloase [...] “
(M. Cărtărescu, *Geneza*, T., p. 47.)

Dacă am izola secvenţa *sori de Tuborg* şi am încerca s-o judecăm după modelul „inimă de gheaţă“, ar rezulta că avem a face cu o metaforă în care termenul metaforizant (*de Tuborg*) aparţine civilizaţiei materiale actuale, mai precis domeniului comercial. Fără a mai lua în discuţie motivarea sau non motivarea semantică a analogiei, mai observăm că, de fapt, nici *sori* nu apare în sensul său propriu şi atunci, întreaga secvenţă, ca şi *sori*

*de caşmir, de fistic,* [...] *de vulpi, de coral* ar putea fi luată drept metaforă pentru reclamele luminoase. Or, chiar şi aşa, acestea din urmă nu sunt decât baza pentru o altă metaforă, extinsă la nivelul întregului text şi anume: *oraş – organism uman viu.*

Alteori, recurgând la termeni din sfera industrială, poeţii vorbesc de „sentimente electrice“[8], de „emoţii cu aburi“[9], dar aici analogia, mai uşor de explicat cu mijloacele semanticii lexicale, se datorează totuşi impactului similar pe care îl au asupra sensibilităţii poetului impresii şi senzaţii generate de surse diferite (sentimentele pot avea aceleaşi efecte precum trecerea unui curent electric, emoţiile pot avea impetuozitatea, forţa unei locomotive cu aburi). Pentru crearea metaforei sunt aleşi termeni ce desemnează elementele cele mai diverse din sfera civilizaţiei contemporane:

– un xerox :

„Cei care mi-*au tras la xerox programul genetic* [s.n.] au înnebunit
Şi-şi plimbă în soarele amiezii
Privirea tumefiată, creierul mirosind a cloroform.“
(A. Muşina, *Budila expres*, APG ’80, p. 184)

– un banal ghidon de bicicletă:

„Stau în faţa unei farfurii
cu grîu sălbatic. *Sînt un ghidon*

*de bicicletă*, în aerul jilav“ [s.n.]
(C. Dobrescu, *Efebia, Ib.*, p.89.)

– o instituție ori un edificiu, un obiect personal ş.a.m.d:

> „*tu eşti salvarea mea, eşti miliția mea, eşti pompierii mei,*
> tu eşti odorul meu, *deodorantul meu, parfumul meu cu pompiță*
> *tu eşti submarinul meu nuclear,*
> *eşti casa scînteii* dizolvată în nori.
> *tu eşti luceafărul meu, festivalul meu* (... )
> *eşti piața amzei* răvăşită de vînt.“ [s.n.]
>
> (M. Cărtărescu, *Pe când mă bărbieresc*, T., p. 106)

Exemplul de mai sus este ilustrativ. Pentru a crea, cu orice preț, metaforă şi a putea aduce în poezie, prin intermediul ei, elemente mai degrabă străine acestui domeniu, autorul renunță la majuscule acolo unde ar fi fost cazul ca acestea să apară şi transformă în nume comune numele proprii profitând de posibila dublă lecțiune a termenilor (de pildă, în penultimul vers citat, elementul *luceafăr* poate fi interpretat ca numele unui cinematograf bucureştean doar prin raportare la context: *casa scînteii*, *festival, piața amzei;* altminteri, aducerea sa în categoria numelor comune prin renunțarea la majusculă şi articularea enclitică fac ca secvența respectivă să poată fi interpretată ca metaforă: *iubită – luceafăr*).

Astfel, în ceea ce priveşte metafora, generația anilor ’80 face loc, în textele sale, unei impresionante diversități lexicale. Metafora ajunge să includă în forma sa termeni insoliți în contexte poetice, ca în exemplul următor:

„Stăteam pe coastă cu toţii iar ei acolo,
între *brazdele de spermă* [s.n.] ale mării, mestecînd
gumă. Stăteam pe plaja udă.“
(C. Dobrescu, *Efebia*, *Ib*., p.89.),

– t e r m e n i ş t i i n ţ i f i c i aparţinând limbajelor:

– **medical,** aşa cum apar în:

„În eprubete
menuete

(*epidermo-venerice*) [s.n.]
şi regrete.“
(Fl. Iaru, *Pe strada Pavlov*, *Ib*, p. 90)

sau în exemplul următor:

„*un herpes* de raze pe buza
unei cupe de argint“[10] [s.n.]

– **filologic**, precum observăm în versul:

„Ieşeam din cuvînt cu orgasmice *seme* [s.n.] “
(Id., *Hapuri*, *Ib*, p. 139.)

sau în:

„Seara, în lumina familiei, bărbații, mâinile uscate
foşnind ziarele ziua de mîine, ca o gură flămîndă
le va rumega trupul un timp, fragmente docile
într-o impresionantă *sintaxă*.“[11] [s.n.]

– **matematic:**

„Ce ghinion, frumoaso, cumplit ghinion!
Te-ai îndrăgostit – după lungi *ecuații*
după lungi tribulații“[12] [s.n.],

– **termeni culinari:**

„Rege al unui *cotlet* strălucitor de cuvinte“ [s.n.]
(Traian T. Coşovei, *Ore dulci*, ÎAC, p. 48),

– **militari:**

„erai aşa de *tanchetă* în *camuflajul* tău de sirop“[13]
[s.n.]

– sau **tehnici:**

„*ţevăria răsucită a marelui eşapament* [s.n.]
descărcînd în noapte obsesiile şi micile drame,
măruntele ecuații ale apartamentelor presurizate.“ [14]

Explorarea zonelor lexicale mai puțin frecventate de poezie şi, mai ales, plasarea elementelor ce aparțin acestora în contexte lirice au drept consecință obținerea de efecte burleşti, aşa cum ne oferă textele lui Mircea Cărtărescu:

> „iubito, *sînt leşinat după sprayurile cu care te dai* [s.n.]
> şi mi se face sete de buzele tale...
> şi aş vrea să mănînc puțin *ruj* de pe buza paharului tău... [s.n.]
> şi *să-ți deşurubez cîteva lacrimi de sub ochiul tău* [s.n.]
>
> doar ca să-ți arăt cît pot fi de rău
> cît sînt de negru în cerul gurii…“[15]

ori, şi mai bine:

> „dragoste,
> lasă-mă să îți îmbrățişez *metabolismul* tău neiertător, [s.n.] visător,
> să îți *multiplic* cu *indigoul* spaima de *entropie*.“[16]

sau chiar:

> „apăru o licornă;
> ruşinată, mi-a grăit doar atît:
> că ți *se conectase la bornă*.“[17]

Desigur, nu în toate situațiile citate şi scoase în evidență prin caractere grafice speciale întâlnim metafore. Nu sunt metafore nici „leşinat după sprayurile cu care te dai“, nici „spaima de entropie“, iar „ să-ți îmbrățişez fenotipul“conține o sinecdocă.

Metafore sunt doar „să-ți deşurubez cîteva lacrimi“, „o licornă [... ] / ți se conectase la bornă“ şi „să-ți multiplic la xerox spaima“. Prin urmare, nu numai la nivelul tropilor se operează aportul de terminologie din alte domenii, dar ei sunt o modalitate predilectă prin care acest lucru se realizează.

Amestecul limbajelor – mergând uneori până la ruperea registrelor stilistice – reprezintă o caracteristică a poeziei generației ’80. Asistăm la o invazie terminologică extrem de variată, de la termeni ştiințifici la argou, care afectează metafora în sensul că îşi găseşte expresia în ea. De această dată, funcția metaforei de a uni alterități se extinde de la nivelul semantic şi lexical la cel stilistic.

Problema poate fi privită în dublu sens. Dacă, în procesul de constituire a mataforei, se recurge la analogia cu obiecte (în accepțiunea cea mai cuprinzătoare a termenului) ale realității contemporane poetului, implicit, lexicul va acoperi aceeaşi arie, ceea ce va avea repercusiuni la nivel stilistic; şi invers: şocant din punct de vedere stilistic, acest tip de metaforă care operează cu un lexic ce trimite la referenți specifici realității contemporane, cu toate aspectele ei, dă seama de analogii permise, în sfera artei, la un moment dat. Faptul că toate aceste elemente intră în poezie prin mijlocirea metaforei înseamnă că aceasta din urmă îşi dezvoltă, cu precădere, anumite aspecte. Devine secundar dacă cititorului îi place sau nu să vadă în spuma valurilor „creste de spermă“ ori într-o anumită stare de spirit – „singurătatea [...] asfaltată / pe care mirosul de cauciuc / rulează cu viteză maximă admisă.“[18] Important este că aceste lucruri au intrat în poezie şi

că, prin intermediul metaforei, realitatea exterioară specifică unei anumite epoci poate propune artei spre acceptare o estetică nouă.

NOTE:

1. Oswald Ducrot, Jean Marie Schaeffer, *Noul dicţionar al ştiinţelor limbajului*. În colaborare cu Marielle Abroux, Dominique Bassano, Georges Boulakia, Michel de Fornel, Phillippe Roussin, Tzvetan Todorov, Bucureşti, Editura Babel, 1996, p. 382.
2. V. şi Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, Bucureşti, Editura Univers, 1995, p. 221- 261.
3. Matei Vişniec, *apud* Gheorghe Perian, *op. cit.* p. 67-68.
4. Magdalena Ghica, *apud idem,*p. 118.
5. Mircea Cărtărescu, *idem,* p. 89.
6. Mircea Cărtărescu, *Realismul poeziei tinere*, în vol. *Competiţia continuă. Generaţia'80 în texte teoretice*. Antologie alcătuită de Gheorghe Crăciun, Piteşti, Editura Vlasie, 1994, p. 184.
7. Bogdan Ghiu, *Reportaj despre poem*, în *op.cit*., p. 142-143.
8. 8. Mircea Cărtărescu, *O seară la Operă. Argument*, în Alexandru Muşina, *Antologia poeziei generaţiei `80*, Piteşti, Editura Vlasie, 1993, p. 51.
9. *Ibidem.*
10. Traian T. Coşovei, *apud* Gheorghe Perian, *op. cit.,* p. 53.
11. Aurel Pantea, *apud id. ib*., p. 98.
12. Florin Iaru, *apud id. ib.,* p.128.
13. Mircea Cărtărescu, *apud op. cit.,* p. 86.
14. Traian T. Coşovei, *apud id. ib.*, p.47.
15. Mircea Cărtărescu, *apud id. ib*., p. 87.
16. *Idem, apud id.ib.*, p. 47.

17. *Idem, apud id. ib.*, p. 89.
18. Romulus Bucur, *Întîmplare cu poetul încă student,* în Alexandru Muşina, *Antologia poeziei generaţiei ’80*, Piteşti, Editura Vlasie, 1993, p. 29.

# *METAFORA – OGLINDIRE A POETULUI*

Metafora se mai constituie şi ca o cale subtilă de acces spre universul intim al creatorului. Ea reuşeşte să îndeplinească cu succes acest rol tot datorită funcției cognitive. Este vorba de posibilitatea oferită cititorului de a lua contact, prin metaforă, cu modalitățile perceptive ale scritorului, cu afinitățile sale afective, cu răbufniri ale conştiinței şi chiar ale subconştientului acestuia. Nu dorim, prin aceasta, să sugerăm aplicarea vreunei grile psihanalitice textelor respective, ci doar să atragem atenția asupra faptului că poezia actuală oferă multe situații în care baza analogiilor ce conduc la crearea metaforelor scapă raționalului. Presupusa similitudine dintre lucruri nu mai este de ordin semantic (X este [ca] Y în virtutea trăsăturii *n:* precum în exemplul *obraji – bujori*, în virtutea trăsăturilor /culoare/, /gingăşie/), nici funcțional (spun X în loc de Y pentru că X *funcționează ca* Y), nici nu face parte din suita de metafore în care trăsătura (sau trăsăturile) comune celor două obiecte nu sunt reale, ci *atribuite* (şi acceptate prin convenție culturală).[1] Ea ia naştere ca rezultat al impresiilor şi senzațiilor pe care i le produc autorului obiecte diferite.[2]

Cele mai frecvente ni se par a fi metaforele perceptive. Fiecare autor are modul său particular de a intra în contact nemijlocit cu universul exterior şi acest lucru se reflectă la nivelul tropului:

„Trăiesc într-un *bici de lumină* “ [s.n.]
(Traian T. Coşovei, *Poemele siameze,* ÎAC, p. 76)

poate spune poetul în virtutea propriilor senzații, fără a fi necesar să dea seama de baza semantică a analogiei, ori:

„*Aerul e pilitură de fier*“ [s.n.]
(*Id. ib.,* p.74*)*

În dorința de a înțelege metafora, cititorul poate încerca să refacă parcursul mental ce a condus la realizarea acesteia şi, în lipsa similitudinii la nivelul trăsăturilor semantice, este nevoit să caute o motivare în alt plan. Acesta este însuşi universul intim al poetului, în care analogiile, conexiunile, corespondențele dintre lucruri se realizează în funcție de trăirile şi de imaginația personală. Desigur, a pune problema în acest fel înseamnă a opera deja o deplasare pe teren interpretativ, dar la aceasta ne obligă înseşi exemplele abundente întâlnite în poezii şi care depăşesc adesea aria perceptivului, nefiind vorba de sinestezii:

„*Creierul* meu *e o vrabie moartă* “ [s.n.]
(Caius Dobrescu, *Efebia*, APG ’80, p. 89).

O asfel de metaforă derutează, evident. Poetul pare să exprime un lucru intim, asumându-şi, deopotrivă, rolul de emițător şi de receptor, iar cititorul pare să se afle în fața unui impas interpretativ. Dar factorul care rezolvă frecvent asemenea situații este *contextul,* care poate interveni favorabil în orientarea lecturii:

„Fumez pe stomacul gol. creierul
meu e o vrabie moartă. Două sticle

de bere: cine mă iubeşte, mă iubeşte şi-aşa.
Gîndesc la prietenii mei: ce clocot
în inimile noastre altădată!

„Iar astăzi stăm şi ascultăm prostiți
cum merge-n gol un lanț de bicicletă.
Creierul meu e o vrabie moartă [..]“
(*Ibidem.)*

În asemenea situații, contextul este cel care ajută la înțelegerea metaforei; senzația de letargie, de golire de sensuri pe care o încearcă poetul este, la nivelul sensibilității sale, aceeaşi cu cea pe care i-o inspiră inerția trupului mort al unei păsări. Tot ceea ce poate sugera imaginea păsării moarte – zbor frânt, tristețe, gol, absurd – se regăseşte la nivelul trăirilor personale – aripile gândirii retezate („Iar astăzi stăm şi ascultăm prostiți / Cum merge-n gol un lanț de bicicletă“), vidul sentimental („ce clocot/ în inimile noastre altădată“) şi se constituie ca bază a analogiei.

Poeții sunt conştienți de această nouă modalitate de a crea metafora şi, uneori, chiar atrag atenția asupra ei, întreprinzând adevărate autoanalize:

„Soare necunoscut –
aceste senzații
ale unui altfel de

sînge.
Mai stăpîn
pe frageda conştiinţă.
Mai tăcut
ca soldaţii de plumb.
Nu te constrînge
nici un gînd
nici o fiinţă.“
(Călin Vlasie, *Piromania,* ÎÎV, p. 31)

Metaforă care „explică“ metafore („soare necunoscut – aceste senzaţii“), aceasta dă seama de analogiile pe care poeţii le transferă de pe tărâmul semanticii lexicale pe cel al sugestiilor şi impresiilor strict personale. Faptul echivalează cu o invitaţie adresată cititorului de a întreprinde o incursiune în universul intim al creatorului. Acesta este drumul pe care îl are de parcurs cititorul pentru a înţelege de ce poeţii vorbesc de „dihania amintirilor pitice“[3] ori de „vinişoarele roşii ale amintirilor“[4] „„sărăcia şi moartea“ care „ ne tîrăsc după ele / în *uriaşe plase de nervi*“ [s.n.][5].

De pildă, dacă luăm în discuţie exemplul „dihania amintirilor pitice“, ne dăm seama că avem a face cu o metaforă care traduce o experienţă personală. Cititorul se poate întreba de ce „dihania amintirilor“ şi nu, să zicem, „buchetul amintirilor.“ În acel moment, el este obligat să refacă demersul analogic: amintirile sunt, pentru poetă, asemenea unor dihănii pentru oricare om, adică înfricoşătoare. Spaima, neliniştea desperarea sunt tot atâtea efecte posibile ale amintirilor asupra unei conştiinţe şi ele ne sunt relevate prin intermediul metaforei.

Cititorul este pus în situaţia de a accepta construcţii metaforice aparent nemotivate, precum:

„Tu, care dormi cînd trec pe strada ta traversată
*de bărcile cu motor ale melancoliei.*“ [s.n.]
(Idem, *Uneori,* ÎAC, p. 125)

şi, în acelaşi timp, de a lua contact, prin mijlocirea metaforei, cu lumea subiectivă a senzaţiilor şi impresiilor poetului, ce dau naştere unor analogii uluitoare:

„Între mine şi lucruri
nici măcar îngeri îngenuncheaţi căutînd esenţe.
Doar o *cortină de sînge*
*peste sandvişul de fier şi asfalt al oraşului.“* [s.n.]
(Traian T. Coşovei, *Între mine şi lucruri*, *Ib*., p. 127)

Poeţii înşişi atrag atenţia asupra felului original în care percepţiile lor se convertesc în imagini, prin versuri cu valoare metalingvistică:

„Aşa cum stau în maşina mea
de scris:
versul e un balon dezumflat

marea e un pantof jupuit
gura visul unui afazic.

Desigur în degetele mele
sînt mici sertare
mici săli de reanimare
În tubul de oxigen
urlă un câine.

Reanimez maşina de scris
neagră ca o mumie,
vreau să spun ca
eternitatea.

Cîinele sugerează spaima
dar eu cred că e
un mod de a fi
în continuare singur.“
(Călin Vlasie, *Deviere în maşina de scris*, ÎÎV, p. 34-35)

În cazul de față, ultimele trei versuri ale primei strofe citate par tot atâtea metafore dificil de decodat pentru cititor, dar contextul („așa cum stau în maşina mea / de scris“), precum şi titlul (*Deviere în maşina de scris*) intervin explicativ, justificând modul în care acestea sunt realizate; între *cer* şi un *balon dezumflat,* între *mare* şi un *pantof jupuit* nu există altă legătură (şi, ca urmare, nici o bază de anaglogie) decât aceea pe care poetul îşi ia libertatea să o stabilească, în procesul de creație („ așa cum stau în maşina mea / de scris“). Contextele explicative, privind modul în care se nasc conexiunile în poezie, capătă uneori valori metalingvistice. Aşa sunt, de pildă, secvențele „vreau să spun ca“, „sugerează“, „dar eu cred“ („maşina de scris / neagră

ca o mumie, / *vreau să spun ca* / eternitatea“, „Cîinele *sugerează* [...] / *dar eu cred că* e / un mod [...]“ [s.n.]).

Dacă acceptăm teoria potrivit căreia metafora este o comparaţie prescurtată, înseamnă că poetul ar fi putut foarte bine selecta termenul *mumie* sau *eternitate* pentru a substitui, metaforic, *maşina de scris*, lăsând implicită trăsătura semantică /culoare/ (de altfel irelevantă în cazul termenului *eternitate*).

La fel se întâmplă şi cu câteva rânduri mai sus. Citind „în tubul de oxigen / urlă un cîine“, receptorul poate fi surprins. Ce rost are cîinele aici? Dacă *tubul de oxigen* poate sugera speranța, legătura cu viața, câinele ce ar putea simboliza? Un loc comun al enciclopediei cititorului l-ar putea trimite pe acesta la ideea de fidelitate. Or, nu este aşa, cel puțin pentru poetul respectiv, în momentul creării acestor versuri căci, după cum el însuşi explică: „Cîinele *sugerează* spaima / dar *eu cred* că e / un mod de a fi / în continuare singur“. În consecință, poetul însuşi atrage atenția asupra faptului că, pentru a decoda metaforele şi simbolurile din texte nu trebuie să se mai apeleze la motivații semantice, nici la enciclopedie, la universul de cunoştințe comun emițătorului şi receptorului, deoarece ele nu mai sunt create în funcție de acestea, ci de maniera personală a autorului de a filtra realitatea şi de a găsi lumii o coerență. Ca urmare, în contextul dat, sunt abolite posibilele conotații obişnuite ale elementului lexical „cîine“ – fidelitate, spaimă – şi institui alta, personală: „un mod de a fi în continuare singur“. În acest fel, poemul se explică pe sine, avertizînd totodată receptorul că textul nu a fost scris pentru el, ci pentru poetul însuşi.

O situație specială o constituie repetarea (recursivitatea) anumitor elemente lexicale în contextul diferitelor texte ale aceluiaşi poet. Chiar dacă nu este angajat în structura vreunei metafore, repetarea termenului face din acesta un *cuvânt-cheie*. Revenirea, în textele aceluiaşi autor, a unui anume cuvânt reprezintă, pentru receptor, un semnal că, dincolo de semnificația acestuia în contextul imediat, dincolo de posibila încărcătură

conotativă a respectivei ocurențe, el are o semnificație specială în contextul întregii opere, că este susceptibil, deci, de a fi interpretat ca metaforă pantextuală ori ca simbol poetic.

Aşa se întâmplă în cazul lui Petru Romoşan. De la simplu epitet, aşa cum se realizează în versurile de mai jos:

„La fereastra hotelului meu: mesteacănul plin de vrăbii.
Despre mesteacăn:
Este el suflet sau este fantoşă?
Şi vrăbiile:
Este vreun suflet prin fantoşe?
La fereastră mesteacănul, alb şi *verde*“ [s.n.]
(*Hotelul,* APG ’80, p. 260)

sau chiar de la simplă ocurență, aparent lipsită de conotații:

„Ieri noapte mi-am vopsit unghiile în *verde*“ [s.n.]
(*Frunze moarte, Ib.*, p. 260)

elementul lexical *verde* evoluează până la a intra în structura unei metafore, în care asigură interacțiunea semantică dintre lexemele „unghii“ şi, respectiv „frunze“ (element rămas implicit):

„Astă-noapte îmi zic:
*Unghiile îmi sînt încă verzi şi cad una cîte una*“ [s.n.]
(*Ibidem*.)

sfârşind prin a deveni simbol, (argumente ale faptului că a devenit simbol fiind, pe de-o parte, recurenţa termenului în texte, iar pe de alta, relaţia concret – culoarea verde pentru abstract – ideea de moarte), aşa cum explică însuşi poetul:

„Fiindcă mîinile îmi sînt întotdeauna palide
le vopsesc în *verde*
Mi le trec peste faţă rîzînd [...]

Voiam să vă povestesc despre *culoarea verde*
*sau ideea de moarte.“* [s.n.]
(Idem*, Poveste de iarnă*, *Ib.*, p. 262)

Urmând acest itinerar, cititorul urmează, de fapt, calea spre universul intim al creatorului, spre maniera sa individuală de a-şi asuma realitatea, filtrând-o prin prisma sensibilităţii proprii. Căci, dincolo de exemplele propriu-zise, oarecum *deasupra* textelor, se conturează ideea prezenţei virtuale, în verdele vegetal (simbol al vieţii ), a germenilor morţii.

Mai greu de motivat semantic apare metafora obsesivă femeie – bicicletă din textele lui Marcel Tolcea, care apare fie dublată de personificare, precum în:

„Motto:
Eu am iubit-o aproape un an
Sfioasa bicicletă Tohan

Fără să ştiu că în puține zile
Spre moarte-şi va deschide
arterele-ventile“
(*Despărțirea-i o păpădie suflată de vînt*, *Ib. id.*,
p. 299)

sau în fragmentul următor:

„Dulce bicicletă cu ochi albaştri
Roți cu spițe ai în loc de fiaştri.
Buza de sus, supărată, e doar ghidon
Aşteaptă deasupra de far-papion“
(Idem, *Portretul doamnei B*, *Ibidem*, p. 299)

ori în strofele de mai jos:

„Nu spun – zise bicicleta domnişoară
de la pension –
cin`sfielnic astăzi
m-a luat de ghidon

şi mi-a trimis buchet de romanițe
să mi-l pun între spițe“
(*Id.,Discreția nu-i deloc vioară ruginită*, *Ibidem*)

Aceeaşi metaforă obsesivă poate apărea şi în formă ermetizată, ca în versurile de mai jos:

„Lantz, germanice,
alb înspre Rusia
a plecat tăcuta
inimă-ți Ossia

Gydon grecule
nu e femeie
mai frumoasă ca Rota
la Marea Egee.“
(Idem, *Despărțirea-i o păpădie suflatăde vînt*, *Ib.*, p. 302)

Greu de determinat, de această dată, ce anume trăsătură determină analogia *femeie / bicicletă*. Ceea ce este important e faptul că, prin frecvența cu care se actualizează în texte, ea se constituie ca expresie a unui mod personal de a percepe lumea.

De altfel, poeții înşişi explică – tot metaforic – această situație, a abolirii bazei semantice comune obligatorii, în favoarea construirii analogiei pe suportul percepției similare pe care creatorul o are în legătură cu elemente disparate ale lumii:

„Astronomia este o ştiință a
metaforelor; din combinări
de lentile se proiectează
versul. Nu forma-i veche ci

principiul dezintegrării
dogmei aerului“
(Călin Vlasie, *Physester*, *Ib.*, p. 327-328)

NOTE:

1. În legătură cu acest aspect al metaforei ni se pare relevant comentariul pe care îl fac Jacques Moeschler şi Anne Reboul în *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique,* Paris, Editions du Seuil, 1994, cap. *La métaphore: aspects linguistiques et philosophiques*, p. 414-415: „Dire que les processus interprétatifs de la métaphore et de la comparaison sont, au moins partiellement équivalents, c'est dire que, pour interpréter une métaphore, il faut examiner les deux objets mis en rapport et chercher leur(s) propriété(s), avoir pour objectif de déterminer celle(s) que le locuteur avait en tête lorsqu`il produisait l' énoncé. Or, dans un bon nombre de cas, ces propriétés sont des propriétés que nous prêtons aux objets plutôt que des propriétés qu'ils ont réellement.
2. Reprenons l`exemple: *Achile est un lion.* [s.n.] Cette métaphore, tristement éculée, est généralement comprise dans le sens indiqué en: *Achile est fort et courageux*. [s.n.] Or, c`est un des lieux communs de l`éthologie, les lions mâles sont peut-être forts mais ils sont paresseux et pas particulièrement courageux. Il va de même pour l`exemple*, généralement interprété comme **, alors que les gorilles sont des animaux plutôt pacifiques et frugivores: *Richard est une gorille. ** Richard est une brute violente et féroce*.
3. Asupra acestei situații, în care asocierea este făcută în virtutea efectului similar pe care-l produc, la nivelul sensibilității

poetului, obiecte diferite, atrăgea atenţia Carlos Bousoño în *Teoria expresiei poetice*, Bucureşti, Univers, 1975, p. 129-158.
4. Mariana Marin, *Terapeutică din anii ciumei*, în vol. *Ateliere1980–198*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1990, p. 12.
5. Alexandru Muşina, *Unu*, în vol. *Strada Castelului 104*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984, p. 96.
6. Mariana Marin, *Elegie VII,* în vol. *Ateliere 1980 – 1984*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1990, p. 53.

# *SFERE SEMANTICE*

**Aspecte teoretice.** În cele ce urmează ne vom ocupa de investigarea sferelor semantice predilecte frecventate de poeții generației'80 în crearea metaforelor, pentru crearea de imagini cât mai inspirate, care să exprime, să ilustreze în mod cât mai adecvat ideile sau modul de a simți al autorilor.

Investigarea aspectelor strict semantice legate de metaforă ne-a condus la ideea de a cerceta care sunt sferele cărora aparțin termenii implicați în realizarea tropului.

Desigur, aşa cum era de aşteptat, dificultatea cea mai mare am întâmpinat-o în momentul în care, dorind să fişăm materialul, ne-am izbit de cvasiimposibilitatea de a izola, de a extrage tropii respectivi din context. Această situație se explică prin faptul că, în majoritatea cazurilor, metaforele respective se înlănțuie sau se suprapun cu alți tropi sau figuri. Prin urmare, adesea, nu am putut excerpta strict metafora, întrucât ea era deopotrivă şi personificare – pentru a da doar un posibil exemplu – ori reprezenta, la rândul său, contextul pentru alte figuri.

O altă dificultate în izolarea exemplelor şi în clasificarea acestora a fost cauzată de apartenența simultană a unei metafore la două sfere semantice diferite sau de apartenența ei la o anumită sferă şi a contextului, de care era foarte strâns legată, la o alta.

Jocul abstract / concret îi atrage pe poeții postmodernişti ai generației '80; noțiunile de realitate sau moarte fiind metaforizate prin recurgerea la analogii cu obiecte din sfera concretului. Iată câteva exemple:

fac infiltraţii cu novocaină în *măduva acestui real*
neţărmurit format din labirinturi suprapuse ori supraexpuse
Poate că aşa voi şi pieri: cu gura plină de o probă
pentru *laboratorul ermetic al morţii*
(Ion Moldovan, *Epilog*, APG'80, p. 163)

Cîţi n-au mers cu *marfarul de ceaţă*
prin *gările absenţei*
(Florin Iaru, *Pasivul Absent*, APG'80, p. 128)

ea dispăruse
în *ninsoarea abstractă*
*fără întoarcere*
(Traian T. Coşovei, *Cina cea de taină*,
MMM, p. 96)

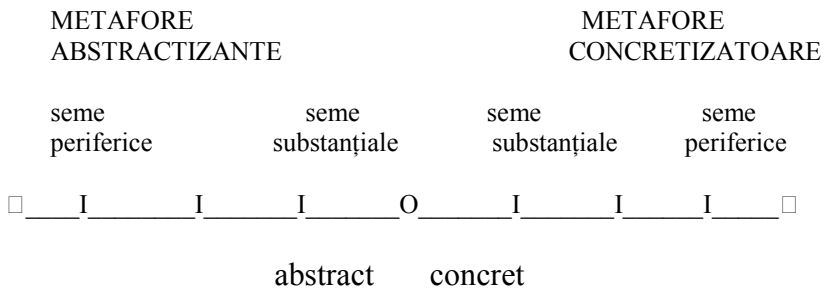
În fiecare din exemplele alese întâlnim, alăturate, prin determinări adjectivale sau sub forma metaforei *in absentia* elemente care, în formula lor componenţială conţin semele /+concret/, respectiv, /+abstract/.

**Metafora concretizatoare.** O observaţie cu caracter general, valabilă pentru aproape toţi poeţii generaţiei a fost aceea că tipul cel mai larg de metafore, sub incidenţa căruia intră o multitudine de subclase semantice este acela al metaforelor concretizatoare.

Am numit **metaforă concretizatoare** orice realizare a tropului prin care obiectul metaforizării aparţine fie sferei abstracţiunilor, fie a concretului, în timp ce obiectul la care se

recurge ca agent al metaforizării aparţine, invariabil, sferei concretului.

Procesul de metaforizare urmăreşte, aşadar, în aceste cazuri, sensibilizarea obiectului, re-crearea sa în termenii puşi la dispoziţie de imensul inventar al lexemelor care prezintă, pe primul loc în formula lor componenţială, semul /+ concret/. În consecinţă, dacă gândim în termenii teoriei potrivit căreia metafora este un proces de interacţiune semică, atunci metaforele concretizatoare reprezintă o categorie vastă, cuantificabilă numai în măsura în care i se poate satbili, pe axă, o singură limită: semul /+concret/ şi ilimitată în măsura în care conflictul semic (şi, implicit, rezolvarea acestuia) se poate situa la orice nivel, de la semnele substanţiale până la cele periferice. Grafic, situaţia poate fi reprezentată în felul următor:




Cum spuneam, poezia optzecistă manifestă o predilecţie de netăgăduit pentru metafora concretizatoare, tradusă prin numărul mare al ocurenţelor acesteia în texte.

Ilustrând această clasă prin câteva exemple, vom observa că metaforele concretizatoare pot fi realizate la nivelul *verbului:*

raza loveşte ca tunetul seara
*lumina cunoaşte trupesc înserarea*
bolul de foc se învîrteşte, devine
ceva fără resturi, numai cu sine.
(Ion Stratan, *Lumină de la foc*, LDF*,* p. 18)

dar, cel mai adesea, acest lucru se întâmplă la nivelul *substantivului,* şi anume la nivelul agentului metaforizant (metaforizatul fiind, cel mai frecvent, abstract (*moarte, iubire neputință, ideologie, iluzie, realitate, singurătate*), precum în exemplele următoare:

şi cineva cu o foarfecă de argint
să tundă *gardul viu al iubirii*
*siropul morții* tale agață la ferestre gratii
din colți de gorilă.
(Traian T. Coşovei, *Maeştrii răbdării*, MMM, p. 28)

Creierii lor
alunecînd încet, scobindu-şi
abia, circumvoluțiunile, *şina*
*pentru locomotivele ideologice*.
(Caius Dobrescu*, Efebia,* APG ’80, p. 96)

(...) deschidem
*Nasturii aerului* şi posedăm furioşi
*Trupul cald încă al iluziei*.
(Alexandru Muşina, *Budila-express*, APG’80, p. 184)

(…) rîsul
îndeasă *biberoane de fier* în gura durerii?
(Traian T. Coşovei, *Fir nevăzut*, ÎAC, p. 22)

eşti *funcţionarul neputinţei*
*pe care o baţi în dublu exemplar,*
*închizi în dosarele prăfuite*
*şi o laşi să putrezească în gunoiul gras al vieţii*
(Mariana Marin, *4 şi jumătate, A.,* p. 78)

Fiecare îşi trăieşte *felia sa de realitate*
(Mariana Marin*, Eligie,* A, p. 51)

numai roata de rezervă apare
în prim-plan, numai ea (...)

*mîini de vînt* au încercat să o
rotească, *gheare de ploaie* au căutat
să îi schimbe drumul, *pumni de zăpadă*
au vrut să o ducă în derivă.
(Ion Stratan, *Cimitirul de maşini IX*, LDF, p. 52)

Acolo jos
jos de tot,
în *atelierele morţii*,
se aud *şenilele tale, singurătate solzoasă*
*adesea numită luciditate.*
(Mariana Marin*, Judecătorul penitent*, A. p. 92)

Aşadar, se poate vorbi, în primul rând, de preponderența jocului metaforic *abstract / concret:*

la orizont, se vede sensul aducerii
noastre şi *insectarea* în *acul acumului*
(Ion Stratan, *Urmele*, LDF, p. 7)

Exemplul citat ne oferă o metaforă construită pe incompatibilitatea *abstract / concret* şi ea se bazează pe analogia dintre trecerea prin timp, care conduce spre moarte, şi sfârşitul insectelor. Aşadar, moartea este o *insectare*. O altă concretizare o identificăm în secvența *acul acumului*, realizată, pe de-o parte, prin schimbarea valorii gramaticale a adverbului *acum*, devenit substantiv, prin articulare enclitică, precum şi prin asocierea lui, în cadrul aceleiaşi valențe metaforice despre care vorbeam, la un element concret – acul.

Tot jocul substituției *abstract / concret* se regăseşte şi în cele două metafore din fragmentul următor:

există şi disperare şi joc
în ceea ce nu-ți spun.
Un fel de *cuib de păianjen*

la care muncesc din greu,
*un fel de molimă medievală.*
(Mariana Marin, *Scrisorile către Emil*, A., p. 86)

unde *disperare* (abstract) şi *joc* (cu sensul de *ludic*) îşi află află expresiile metaforice în imagini concrete precum *cuib de păianjen*, *molimă medievală*.

Există însă şi situaţii în care atât metaforizantul, cât şi obiectul metaforizat aparţin sferei semantice a concretului, fapt care sporeşte forţa de persuasiune a imaginii, aşa cum se întâmplă în:

> ah, zăpada sfârşitului de iarnă
> întinsă ca blana unui dalmaţian
> lîngă *şemineul apusului de*
> *soare* şi *vocea ca un rododendron*
> (Ion Stratan, *Cimitirul de maşini IV*, LDF, p. 45)

în care inclusiv elementele ce intră în structura comparaţiilor sunt alese din zona perceptibilului, a concretului.

Faptul că metaforele conctretizatoare sunt cultivate predilect în textele poetice poate fi interpretat şi ca o tendinţă a postmodernismului (conştientă sau nu), de a contrabalansa absurdul, atât de prezent în operele respective. Un joc al ideilor straniu, în care logica este abolită, este mult mai uşor de acceptat, de înţeles (dacă ne este permis să spunem astfel) de către receptor (cititor) dacă elementele din care e compus (oricât de iraţionale ar fi regulile ce îl guvernează) îi sunt într-un fel sau altul apropiate, familiare, uşor de perceput.

**Metafora civilizaţiei contemporane.** Una din cele mai bine reprezentate clase subiacente clasei metaforelor concretizatoare este categoria metaforelor civilizaţiei contemporane. Ne referim la acei tropi al căror proces de realizare implică alegerea termenului metaforizant dintr-o sferă foarte largă, a obiectelor ce alcătuiesc universul concret al lumii civilizate contemporane.

Tipul cel mai complex îl identificăm în situaţia în care o metaforă aparţinând unei anumite clase gramaticale (metafora substantivală, de pildă) se combină cu o metaforă aparţinând altei clase gramaticale, fiecare reprezentând contextul celeilalte. În:

toţi *deşurubăm axul cardanic al florilor*
(M. Cărtărescu, *Cunoşti tu ţara unde înfloresc lămîii?*, T, p. 193)

întâlnim o astfel de situaţie. *Deşurubăm axul ... florilor* este o metaforă verbală; *axul cardanic al florilor* – o metaforă substantivală, iar termenii *a deşuruba*, şi *axul cardanic* aparţin limbajului tehnic.

Cele mai frecvente situaţii în care metaforizantul este ales din sfera obiectelor civilizaţiei contemporane este configurată sub forma metaforei substantivale precum în:

O mare clătinată dinspre plus
Sub *bicicleta propriilor mele*
*priviri* şi oase strînse catrafus [s.n.]
Din amintirea celor nevăzute.
(Ion Stratan, *Anamnezie*, LDT, p. 10)

sau în:

trecusem de (...)
*marochinul serilor de seară* [s.n.]

(Ion Stratan, *trecusem de perdeaua dintre staluri,* LDF, p. 12)

ori în exemplul următor:

Ce fel de maşină o fi aceea care este
prinsă în *menghina invizibilă a înserării* [s.n.]
(Ion Stratan, *Cimitirul de maşini XII*, LDF, p. 58)

sau în:

*zăpada cade furou peste furou* [s.n.]
(M. Cărtărescu, *Rătăcind prin patiserii*, T., p. 21)

La fel se întâmplă şi în:

Dar sîngele e tînăr. Trece prin *ţevi calde* [s.n.]
(Andrei Bodiu, *Noul poem,* APG`80., p. 21)

Aşadar, în toate exemplele citate, substantivele care reprezintă, de altfel, *termenii metaforizanţi* (*bicicletă, marochin, menghină, furou, ţevi*) sunt selectaţi din sfera largă a civilizaţiei materiale contemporane şi constituie o clasă care se subordonează clasei metaforelor concretizatoare.

Există însă şi situaţii în care *termenul metaforizat* aparţine sferei semantice respective, după cum observăm în:

> ce bestie eşti după *gratiile blugilor* tăi, după *lacătul bikinilor* tăi [s.n.]
> (M. Cărtărescu, *Fiara*, T. p. 177)

în care termenii metaforizaţi sunt *blugi* şi, respectiv, *bikini* sau în:

> duşmanul (...)
> devine umbra pe care ai pus *cortul ciorapului* tău
> descusut
> (Andrei Bodiu, *Poiem*, PDR, p. 27)

unde metaforizatul este cuvântul *ciorap.*

În cadrul subclasei metaforelor civilizaţiei materiale contemporane, metafora substantivală este cel mai bine reprezentată:

> toţi meşterim ceva pe sub *caroseriile norilor*
> (M. Cărtărescu, *Cunoşti tu ţara unde înfloresc lămîii?,* T., p. 193)

> În paradis, în clipa cea repede, în *metalul închipuirii*
> Nimic nou n-a rămas. Un *avort, rapid, aseptic, elegant*.
> (Alexandru Muşina, *Budila-express,* APG'80, p.184)

*tomberoane de insulte*
(Traian T. Coşovei, *Adolescenţă*, ÎAC, p. 38)

Trupul meu îmbătrînit sub *şenila evenimentelor*
(Traian T Coşovei*, Stare de spirit,* ÎAC, p. 90)

Aş putea să dispar
prin *valuta îngălbenită a toamnei* de-atunci
(Traian T. Coşovei*, Într-o baracă de tir*, ÎAC, p. 109)

(...) strada ta traversată
de *bărcile cu motor ale melancoliei*
(Traian T. Coşovei, *Uneori*, ÎAC, p. 125)

Nu mai rămîne niciodată nimic în *zaţul zilei*
(Mariana Marin, *Scrisorile către Emil*, APG.'80, p. 150)

Doar o *cortină de sînge*
peste *sandvişul de fier şi asfalt al oraşului*
(Traian T. Coşovei, *Între minute şi lucruri*, ÎAC, p. 127)

Metafora verbală apare şi ea, însă mai mai slab reprezentată ca frecvență. O întâlnim în exemple ca:

> mi-am *deşurubat* coastele [s.n.]
> (M. Cărtărescu, *Îmbrăţişarea,* T. p. 15)

(şi, deschizând o paranteză, observăm că optzeciştii fac o adevărată pasiune pentru verbul *a deşuruba*, folosit cu valoare metaforică) sau:

> *ceața lingea parbrizul taxiurilor*,
> le *rodea emailul*
> *glucoza, fructoza* [s.n.]
> (M. Cărtărescu, *Ninge peste Gara de Nord*,
> T. p. 18)

Întâlnim, de asemene aşi metafore bazate pe adjective provenite din verbe la participiu, ca în:

> era *întuneric plombat cu neon* [s.n.]
> (M. Cărtărescu, *Crima de pe Şoseaua Ştefan cel Mare,* T. p. 109)

în care atât termenul *plombat*, cât şi *neon* sunt tot atâtea *etichete* ale civilizației contemporane sau în:

*singurătatea mea asfaltată* [s.n.]
pe care mirosul de cauciuc ars
rulează cu viteză maximă admisă
(Romulus Bucur, *Întâlnirea cu poetul încă student*, APG'80, p. 33)

ori în versurile de mai jos, în care identificăm aceeaşi structură:

trebuie să fii (...) *blindat în tablă de citroën*,
*bandajat cu bancnote* [s.n.]
(M. Cărtărescu, *Fiara*,T, p. 117)

**Metafora trupului.** O altă sferă semantică foarte frecventată de reprezentanții generației'80, subordonată concretului este sfera trupului. La fel ca şi în cazul calorlalte clase de metafore descrise, identificăm şi aici mai multe tipuri morfo-sintactice.

O primă constatare este aceea că *metafora substantivală* este covârşitoare prin frecvență, luând forme *in praesentia:*

Fiecare *vertebră* era un *cuvînt*
spus o dată *un craniu o propoziție*
simplă iar *osul axis silogismul* care
ține lumea pe loc, deci în viață
(Ion Stratan, *Cimitirul de maşini VII*, LDF, p. 49)

Se rup din aer nimfele somnoroase ale amiezii
pînă cînd *soarele nu mai e decît o cicatrice în umărul nopții.*
(Traian T. Coşovei, *Vitraliu*, ÎAC, p. 92)

Aşa cum în evul mediu tulburările minții
erau puse pe seama tulburărilor de stomac,
tot astfel cauți şi tu cauza
(*biet furuncul crezîndu-se revoluție*)
(Mariana Marin, *Elegie I*, A. p.9)

sau *in absentia*:

Mi-aduc aminte marea cum se umple
Cu spume şi cu peşti întorşi pe dos

Cât *cicatricea cerului* pe culme
O zgîndărea cu gîndul fioros [s.n.]
(Ion Stratan, *Anamnesis*, LDF, P. 10)

şi mai ales aceea în care termenul metaforizat este un substantiv aflat în cazul *genitiv*. Iată câteva exemple:

(...) o bară strălucitoare spre care
privim cînd *ridicăm creştetul călcîiului* [s.n.]
(Ion Stratan, *Margarete şi acoperişuri*, LDF, p.135)

(...) pierdut în *cavernele*
*uriaşei pietre la rinichi a tăcerii* [s.n.]
(M.Cărtărescu, *Totul*, T. p.139)

am dat cu ulei, dar pe ferestrele întreprinderii,
şi ale garajului, prin ochii bebeluşului şi prin *carnea*
*furoului mării*, de parc-am fi într-un sîn(...) [s.n.]
(M. Cărtărescu, *Totul VII*, T., p. 155-156)

Pe creier se înmulțesc *bătăturile vineții ale neurasteniei* [s.n.]
(Liviu Antonesei, *Cîndva, niciodată...*, APG' 80, p. 14)

Din *carnea violetă a ferestrelor* sar scîntei (...)
unde *zgârciul alb al zidăriei* nu mai tresaltă de mult [s.n.]
(Traian T. Coşovei*,* MMM, p. 39*)*

Mai identificăm situații în care termenul metaforizant este un substantiv *în acuzativ* (deci legat de determinat prin prepoziție)*:*

de o roată în rostogolire m-am lăsat legat
cu *frînghii de sînge şi nervi!* [s.n.]
(Traian T. Coşovei*, Discomania,* MMM, p. 86)

Pe ce lacrimi subțiri de copil aleargă
*trenul acesta de sînge şi nervi*?
(Traian T Coşovei, *Trasor*, ÎAC, p. 10)

(...) Roşie
de sînge era maşina în care bătrîna
agoniza, în care era legată de privire
prin *frînghia de nervi*, în care era
*legată de respiraţie prin cabluri*
*de alveole*
(Ion Stratan*, Cimitirul de maşini,* LDF, p. 112)

De asemenea, întâlnim adesea tipul în care termenul metaforizat se află în *genitiv:*

Uneori, ascult *oasele vîntului* cum scîrţîie şi
se clatină în întuneric
(Traian T. Coşovei, *Don Quijote XX*, ÎAC, p. 85)

Priveşti *tendoanele fluviului*, spuma trandafirie
(Traian T. Coşovei*, Muzeul memoriei de ceară,* ÎAC, p. 105)

Dar, *alifiile nopţii* s-au dus. Spre ziuă
un *herpes de raze* pe *buza unei cupe de-argint*
(Traian T. Coşovei, *Conectarea la Univers*, p. 107)

Alteori, trupul însuşi e metaforizat:

caut încă un drum *pe harta trupului tău*.
(Traian T. Coşovei, *Nici un semn*, ÎAC, p. 32)

pământ al dragostei, pământ
al dragostei, – ar cînta menestrelul
custode peste o *bibliotecă de carne*
de unde scot din raftul ca o adiere
*un gest, un surîs* sau *braț*
(Ion Stratan*, Constanța,* LDF, p. 107)

Metafora trupului poate lua naştere şi la nivelul *verbului,* chiar dacă nu acesta din urmă este cel care face parte din paradigmele semantice ale ale obiectelor, părților*,* acțiunilor sau funcțiilor legate direct de trup, ci anumite elemente din context:

Între zidurile reci din Nord
femeie aşteptînd să nască
Uscăciunea gurii şi *sîngele*
*gospodărind lucid palidul trup* [s.n.]
(Mariana Marin, *Elegie V*, A., p. 51)

Metafora verbală atrage, uneori, prin însăşi structura ei morfologică, prezența unui context lărgit (prezența unui subiect, a unui complement) şi aşa cum se poate observa, chiar dacă verbul în sine nu aparține, ca termen, sferei semantice a trupului, el realizează conexiunea între elementele din context care fac parte din respectiva sferă:

metastazele care trag perdeaua peste acest
*peisaj din sînge şi nervi* [s.n.]
(Traian T. Coşovei, *Poem S.R.L.* MMM, p. 25)

În exemplul citat, în secvența *metastazele...trag perdeaua*, practic numai *metastazele* este termenul legat de zona semantică a trupului (şi deschizînd o paranteză, nu vom trece cu vederea faptul că aici identificăm, suprapusă metaforei, şi o personificare) dar, la rândul său, acest *trag perdeaua* necesită un complement care în cazul de față, este realizat sub forma unei metafore a corpului (*peisaj din sînge şi nervi*). Ceea ce ni se pare foarte interesant, este că, uneori, metaforele poeziei optzeciste reunesc elemente aparținând unor sfere semantice clar delimitate, generatoare, fiecare în parte, de paradigme întregi de tropi. De pildă, se intersectează, adesea, în înlănțuiri de metafore, sfera semantică a civilității contemporane şi sfera semantică a trupului ori sfera semantică a trupului şi cea a cuvântului ca în fragmentul:

*acasă acasă* se scutură în pahar
cu bucurie amară
*mătreața cuvintelor*
(*avea oximoroni vor spune*
vecinele el ştia săracu'
da'n-a vrut să spuie
la nimeni)
(Romulus Bucur, *Plimbare de seară,*
APG'80, p. 83)

**Metafora cuvântului.** Una dintre cele mai exploatate sfere semantice pentru realizarea metaforelor în operele poeților

postmodernişti din generaţia'80 este cea legată de cuvânt. Fragmente cu valoare metatextuală, precum:

> Totu-i încîlciri de literi, parodie, scriitură.
> Un amoriu neferice de te sfîşie-i un trop,
> O zorzoană care Zeul pune-n pagine de op.
> (M. Cărtărescu, *Levantl*, L., p. 137)

sau:

> Nu pricepi că în poema-mi totul este artificiu?
> Nu te ridica deasupra calapodului. Acolo
> Poţi a fi al declinării şi-al morfemelor Apollo,
> Dar aci, monşer, mă lasă...
> (M. Cărtărescu, *Levantul*, L. p. 42)

În cadrul acestei clase, termenul metaforizat este cel care aparţine

sferei semantice a cuvântului (de pildă *silabă, cuvânt, sunet*), iar metafora se realizează, aproape exclusiv, la nivelul substantivului (fie în cazul *genitiv*, fie în cazul *acuzativ* cu prepoziţie):

> La Belle Epoque
> unde adevărul se ascunde de după
> *fustele colorate ale silabelor* [s.n.]
> (Traian T. Coşovei, *Nu mai îmi pare nimic*, APG'80, p. 66)

Drum de pământ bătut de trăsuri închiriate,
*drum de cuvinte*, bătut de o moaşă tîrzie [s.n.]
(Traian T. Coşovei, *Adolescenţă*, ÎAC, p. 38)

Rege al unui *cotlet strălucitor de cuvinte* [s.n.]
(Traian T. Coşovei, *Ore dulci*, ÎAC, p. 48)

(...) Oricum, *sunetele*
*sînt mări îngheţate*
şi *vîsla cuvîntului* tău nu mai atinge nimic [s.n.]
(Traian T. Coşovei, *Poemele siameze VI*,
ÎAC, p. 78)

*anotimpuri silabice* şterg din ferestre... [s.n.]
(Traian T. Coşovei, *Noaptea, aruncînd pumni de monezi*, ÎAC, p. 113)

Crucea roşie era albă de spaimă
pe portiera maşinii cu staţia radar

efectuînd *perfuzii de cuvinte* [s.n.]
(Ion Stratan, *Cimitirul de maşini*, LDF, p. 112)

Se întâmplă, însă, uneori ca sferele semantice să se întrepătrundă şi să recunoaştem, în cadrul aceleiaşi structuri metaforice (sau în contextul acesteia) elemente aparţinând unor sfere diferite (de pildă, a trupului şi a cuvântului), cum se întâmplă în:

frumos este obiectul acesta necunoscut (...)
cuprins de *maxilarele puternice ale cuvintelor*
de *acizii propoziţiilor lacome şi entuziaste.* [s.n.]
(Liviu Antonesei, *Night-life*, APG.'80, p. 18)

sau în fragmentul:

E dusă *carnea suplă din cuvinte*
şi iar ne vrea
noroiul peste care se întinde. [s.n.]
(Mariana Marin, *Elegie VI*, A., p. 52)

Aşa cum am mai remarcat şi în alte situaţii, *metaforele* şi *personificările* se întrepătrund:

Pentru că noi sîntem făcuţi
*după chipul şi asemănarea Cuvîntului*
în care trăim şi care ne trăieşte.
Priveşte şi tu *sublimul narcisism al Subiectului*
*şi al Predicatului*

priveşte *cochetăria Atributului*
*şi cavalerismul îngheţat al Complementului*
şi atunci cum ai putea fi tu altfel, *Ariel?*
*Tu, posedatul sintagmelor!* [s.n.]
(Mariana Marin, *Dar tu?,* A., p. 80)

sau atrag, în context, alte figuri, precum *oximoronul*:

De mii de ori lumina s-a născut,
De fiecare dată ea renaşte –
*cuvintele pe care ea le paşte*
*Fac rima-mbrăţişată-ntr-un sărut*
E-un gînd de liniştire-n aste slove
E-un gînd de începuturi ca-n Moldove
Spre tine mă aplec, *vorbesc tăcut.*[s.n.]
(Ion Stratan, *Poezii*, LDF, p.60)

**Metafora poemului.** Strâns legată semantic de clasa prezentată anterior este clasa *metaforelor poemului*. Noţiunea de poem şi tot ce este legat prin contiguitate de aceasta poate fi doar context pentru metafore *in absentia*, ca în:

el se simte pe sine şi depinde
de noi
el e Hestia şi Mercur cum se
reface lumea cum *cad florile*
*din poem* şi cum absolutul
e un cuvînt în gura lui
ireală şi adevărată. [s.n.]

Alteori, poemul, este obiectul unei metafore *in praesentia* ca în fragmentul:

la ce bun *acest poem*
*tinichea legată de coada*

*speranţei* [s.n.]
(Romulus Bucur, *Şi-ai să ajungi,* APG' 80, p. 39)

în care, alături de metafora *in praesentia poem – tinichea*, întâlnim, datorită determinării contextuale, o altă metaforă (*...legată de coada speranţei*), ori în:

Refuz să mai privesc realitatea în față.
Port în brațe doar *poemul acesta*
*care miroase urît--cîine mort*. [s.n.]
(Mariana Marin, *Pumaho*, A., p. 14)

sau în:

(...) Din metafore banale
se-ncheagă *poemul*, el *e* doar
*un mort prin asfixie care trebuie*
*reînviat prin respirația gură la gură*
*prin respirația trup la trup, viață la viață*. [s.n.]
(Ion Stratan, *Pământ roşu*, LDF, p. 65)

în care metaforizantul este urmat de ample determinări contextuale.

Dar, oricum ar fi, înlănțuirea metaforelor este nelipsită, ca şi întrepătrunderea sferelor semantice – în cazul de mai jos, tot metafora poemului şi sfera trupului:

gata să pui tuturor *prişniţa unui poem*
pe *genunchiul disperării de-a fi* [s.n.]
(Traian T. Coşovei, *Între mătăsuri,* ÎAC, p. 50)

**Metafora perceptivă.** În sfârşit, dar nu în ultimul rând, o altă categorie bine reprezentată este aceea a metaforelor perceptive. Ne referim la acele mecanisme metaforice care conduc la crearea unor imagini vizuale, auditive, tactile, etc. şi chiar la sinestezii sau, cum ar spune Traian T. Coşovei în *24 de ani* (MMM, p. 44):

armata flămîndă de senzaţii care aşteaptă afară…
(Traian T. Coşovei, *Douăzeci şi patru de ani*, MMM, p. 44)

Ele pot fi realizate, de pildă, prin intermediul unui epitet metaforic, aşa cum se întâmplă în:

plajele pustii *excitate* de valuri…
(Traian T. Coşovei, *Mickey Mouse e mort*, MMM, p. 36)

în care epitetul *excitate* dă naştere unei imagini tactile sau în:

Cuţitele zilei gîdilă ochii
(Liviu Antonesei, *Ars amandi*, APG ’80, p. 13)

în care întâlnim o metaforă *în absentia* (*cuțitele zilei*), căreia i se adaugă valoarea figurată a verbului (*gâdilă*).

Tot prin intermediul epitetului metaforic iau naştere şi imaginile auditive:

> Pornesc mai departe şi pustiu sună în aer
> *foşnitoarele* maluri ale trupului.[s.n.]
> (Ion Mureşan, *Izgonirea din poezie*, APG '80, p. 174)

Imaginile vizuale sunt realizate şi ele, tot metaforic:

> În curînd dinții tăi vor lăsa în aer doar
> *muşcătura albă a zăpezii*. [s.n.]
> (Traian T. Coşovei, *Douăsprăzece noaptea*, ÎAC, p. 36),

dar pot lua şi forma altor figuri, precum comparația:

> şi *ploaia să mi se pară*
> *părul lung, electrizat al norilor*? [s.n.]
> (*Idem*, p. 34)

Cele mai complexe tipuri sunt însă sinesteziile, acele concentrări de senzații în cadrul aceleiaşi imagini. Astfel, de pildă, în:

Vase uriaşe în care plutesc laolaltă
spaime ale neantului imediat, proiecţii ale vieţii
de-apoi
orbite de *jetul glacial al neonului* – [s.n.]
(Traian T. Coşovei*, Poemele siameze V*,
ÎAC, p. 76)

întâlnim sugestia tactilă a curgerii apei (jetul) conjugată cu o senzaţie tactilă cu o altă senzaţie tactilă (glacial) şi cu una vizuală (al neonului). De asemenea, în:

Să uite timpanul săgeata
flăcării spuse
din foşnet şi zgîrietură
(Ion Stratan, *Dueliştii*, LDF, p. 22)

*timpanul foşnetul* şi verbul *spuse* aduc auditivul pe primul plan, în timp ce *flacăra* se înscrie în aria tactilului şi vizualului, iar *zgârietură* – a tactilului.

**Concluzii.** Aşadar, observăm ponderea mare pe care o au metaforele orientate spre categoria concretului în textele poetice ale reprezentanţilor generaţiei '80.

Ele pot fi grupate în funcţie de sfere semantice bine delimitate, aşa cum sunt cele descrise mai sus.

La aceasta, adăugăm observaţia că majoritatea covârşitoare a exemplelor este constituită de metafora substantivală (a numelui), ceea ce reprezintă, de asemenea, un semn că tendinţei generale, postmoderne, de a cultiva, în plan ideatic, absurdul, îi corespunde – ca o compensaţie – la nivel textual, lingvistic, apelul la

elemente determinate şi determinabile, uşor de identificat, din universul receptorului.

# *DE LA ABSENȚA METAFOREI LA METAFORA BAROCĂ*

Regimul tropilor şi al figurilor de stil[1] ocupă un loc important în studiul textelor literare. Faptul că în centrul atenției noastre, se află metafora nu exclude urmărirea relației sale cu alte forme de manifestare ale nivelului figurat.

Observația care se impune, în urma investigării corpusului de texte, este aceea că, privită în ansamblu, poezia generației ’80 oscilează între încercarea de a lipsi poemele de podoabele retorice[2] şi aglomerarea, într-un spațiu restrâns, a figurilor, a tropilor, a jocurilor prozodice etc. Asupra restrângerii numerice a tropilor ca tendință a unora dintre poeții generației’80 a atras atenția şi Gheorghe Perian[3], argumentând cu versurile Magdalenei Ghica: „Prietene / care acum mă citeşti / nu-ți fă iluzii, amintește-ți tot timpul / că sînt o ființă asemeni cu tine / mă nasc, mă-nmulțesc, pot greşi, / mint adesea, exagerez, fabulez, / nu mă slăvi n-are rost.“

Există poeme provocatoare prin simplitatea lor, în care rar subzistă vreo comparație:

„Caietul cu rețete
de prăjituri
al soției mele
înlocuieşte uneori
caietul meu cu poezii.
La dolce vita!

Zahăr încă mai avem,
cu laptele stăm mai prost!
Poeziile mi le ştiu pe de rost...“
(Daniel Pişcu, *La dolce vita*, APG ’80, p. 227)

sau elemente prozodice (rima):

„Doi copii se jucau în curtea
împrejmuită cu gard de fier
unul din ei avea o nuia
şi-a lovit fierul cu ea
zicându-i celuilalt:
iată cum îl tai,
iată cum îl tai.
Pe stradă o căruță
trasă de cai.
În rest, linişte ca-n rai.“
(Id., *Stampă*, *Ib.*, p. 226)

ori care renunță şi la acestea:

„Se iubeau
dar nu pentru că se vedeau rar
– aşa cum s-a consemnat mai târziu.

Se iubeau pentru că aveau aceeaşi frică
şi aceeaşi cruzime.
Făceau lungi plimbări prin cartierele vechi
şi îşi înscenau unul altuia viitorul

/ praf şi pulbere,
praf.../“
(Mariana Marin, *Destin*, *Ibidem*, p. 114)

Fiecare dintre exemplele citate mai sus se remarcă prin austeritatea modalităților retorice. Întâlnim, totuşi, în prima poezie, un titlu şi un vers cu rezonanțe intertextuale (*La dolce vita*) şi care speculează efectele dublei lecțiuni a cuvântului *dulce*, însă poetul evită metafora. Mai întâlnim, în al doilea exemplu citat, un titlu (*Stampă*) care – raportat la conținutul versurilor – conduce la interpretarea că esențială, în poezia respectivă, este nu atât imaginea – simplă mijlocitoare, ci impresia creată. Cu alte cuvinte, se recurge la o imagine spre a crea o impresie, şi nu în virtutea vreunei înclinații calofile; podoabele retorice pot fi, prin urmare, neglijate.

În cazul de față se poate stabili, mai degrabă, o relație metaforică între titlu şi text (aşa cum imaginea dintr-o stampă nu este creată pentru sine, pentru propria-i frumusețe, ci pentru a-i lăsa receptorului o impresie sau a-l conduce la o idee, astfel funcționează şi această poezie), dar versurile nu conțin nici o metaforă. În ceea ce priveşte poezia Marianei Marin, în final, aceasta conține doar o metaforă aproape tocită prin uz („[totul / viața] praf şi pulbere“). Tot prin absența figurilor – dacă excludem jocul de cuvinte – pe baza căruia este construit titlul se remarcă şi versurile:

„E vineri scriu
vreau să tai
e vineri las totul aşa
şi totuşi tac, deci

e vineri şi e linişte
Voi
ce mai faceţi?“
(Marius Oprea, *Hartă poetică*, *Ib.*, p. 196)

ori:

„Liniile din palma mea stângă
seamănă uimitor cu cele din palma mea dreaptă.
nu ştiu ce înseamnă pentru chiromanţi asta.

E ca şi cum aş fi venit pe lume în rugăciune.“
(Mariana Marin, *M. M.*, *Ib.*, p. 147)

în care semnalăm totuşi o comparaţie, dar a cărei prezenţă pare extrem de firească în context. La fel se întâmplă şi în poezia Simonei Popescu, *Scrisoare către un băiat:*

„Ceva trebuie să se schimbe
fratele meu se va face un băiat urît
cu tatăl meu stau de vorbă destul se rar

bunicul nu mai vorbeşte
prietenii mei vor pleca în curînd
şi eu voi pleca
aş vrea să ştiu ce gîndeşti.“
(*Ib.*, p. 253)

Evitarea figurilor şi, în special, a metaforelor menite să înfrumusețeze este evidentă. Poemele trebuie să comunice mai mult decât spun de fapt (o stare de spirit, o senzație, o impresie, un sentiment), ele trebuie să trezească în cititor şi altceva decât judecata sa estetică. Este o modalitate a metaforelor de a vorbi, prin însăşi absența lor, situație în legătură cu care, generalizând, Eugen Simion afirma: „Simplitatea este o figură de stil ca oricare alta şi participă la constituirea unei retorici. Ea se află, deocamdată, într-o fază pregătitoare. Luptă să răpună (prin substituire şi parodiere) retoricile autoritare.“[4]

În aceeaşi tendință se înscrie, prin lungi fragmente de poezie, Andrei Bodiu:

„[...] Aici stau eu. În căminul
16 sigur e greu e chinuitor să
creşti un copil şi soră-mea
are unul mama  ne-a crescut pe toți patru şi
iată-mă întins în pat la 21 de ani sau
stînd la masă cu o carte în mînă. Aici
şi acum. În camera 319.

De aici înțeleg lucrurile;
şi cât de puternică e lumina ea atinge
covorul plin de păr şi de praf  [...]
De aici înțeleg lucrurile;
trec maşini galbene
e
primăvară deasupra
mai e un etaj
caut ceva mai apropiat
o
felie de pîine.

Aici stau eu.
Am pat dulap pentru haine
conserve de peşte în dulap.“
(*Poezie de dragoste*, P.R., p. 13)

Dar există, în poezia generației ’80, şi o tendință contrară celei prezentate în rândurile anterioare. S-a vorbit[5] despre *hiperbole şi sintagme gongorice*, despre *oximoron* ca procedeu prin excelență manierist, despre *imaginile arcimboldeşti* prezente în aceste texte. De asemenea, s-a atras atenția asupra faptului că poeții optzeciști recurg adesea la aglomerări de comparații, epitete, oximoroane şi, mai ales, metafore, ceea ce conferă poemelor un aer sofisticat, amintind de tehnica orfevrăriei.

Ceea ce ne interesează în capitolul de față este modul în care metafora se integrează în astfel de rețele de figuri. În acest sens, observațiile noastre ne-au condus la concluzia că, exceptând situațiile în care metafora apare izolat, avem a face cu două modalități ale acesteia de a intra în relație cu alte figuri. Mai întâi, este vorba de *suprapunerea*, în aceeaşi secvență, a cel puțin două figuri, dintre care una este metafora. Cel de-al doilea caz se identifică cu ceea ce am putea numi *concatenarea* figurilor, adică *înlănțuirea* metaforelor, comparațiilor, personificărilor etc., deseori datorită unui proces de generare a unora de către celelalte, fenomen observat şi de alți cercetători: „Se întîmplă ca «ideea» să se piardă şerpuind prin jgheaburile răsucite ale atîtor imagini. Sunt frecvente metaforele concrescute, adunate, în vers pînă la saturație, depuse unele peste altele, întotdeauna interesante prin legăturile ieşite din comun pe care le stabilesc. Lectura nu mai e altceva decît o desfoliere de imagini fastuoase.“[6] Exemplul adus pentru argumentarea acestei idei este un fragment din poezia *Feciorul*, a lui Traian T. Coşovei, pe care ne luăm şi noi permisiunea de a-l reproduce:

„mantie fluturîndu-şi zdrenţuită
peste masca de fier sub care dansează

faunii unei după-amieze de sidef
zăvorîţi într-o perlă
sclipind suspendată într-un fir de apă din bazin.“[7]

În analiza noastră, ne vom opri, mai întâi, asupra metaforelor simple, respectiv la cele care nici nu sunt dublate, nici concatenate cu alte figuri şi, prin urmare, apar izolat în poezii. Sunt metaforele care pot fi excerptate fără dificultate din texte, întrucât relaţia lor sintactică şi semantică cu contextul permite acest lucru aşa cum întâlnim de pildă, în:

„au mai rămas cele cîteva camere încă
luminate ale intercontinentalului
pavilionul din vîrful foişorului de foc
iar jos, pe ştefan cel mare, şirurile de *becuri de neon*
*abia înflorite roz-violet* [s.n.] pe la ora şapte
şi luminile de poziţie ale maşinilor [...]“
(Mircea Cărtărescu, *Fereastră plină de stele*, T., p. 171),

în care putem delimita clar metafora „becuri de neon / [...] înflorite roz-violet“. Exemplul nu este singular. Ne-o demonstrează numeroase poeme, printre care *Şi-ai să ajungi*, aparţinând lui Romulus Bucur:

„şi-ai să ajungi vreun bard judeţean
povestind despre curajul tău

din tinereţe
şi despre prietenii tăi poeţi
şi despre intrigile care împiedică
apariţia nemaipomenitei tale cărţi

şi faci cîte o vizită *iubitei*
*acea tîrfă numită singurătate*
întrebîndu-te mereu
la ce bun
la ce bun acest *poem*

*tinichea legată de coada*
*speranţei*.“ [s.n.]
(APG ’80, p. 39)

După cum se observă, în versurile citate mai sus, metaforele sunt uşor de identificat şi de delimitat (neoanele = flori roz violet, singurătatea = o iubită sau o tîrfă, poemul = o tinichea legată de coada speranţei).

**Suprapunerea figurilor de stil.** Dar ocurenţa metaforei în textele poetice ale autorilor generaţiei `80 mai presupune alte două aspecte. Primul se referă la ceea ce am putea numi *suprapunerea figurilor de stil*. Înţelegem prin aceasta cumularea, în cadrul suportului oferit de o singură secvenţă sintactică, a mai multor valori stilistice (metonimie, sinecdocă, personificare, epitet, oximoron, paradox etc.), dintre care una este, obligatoriu,

metaforă. Asupra acestui aspect, al dublării metaforei de către o altă figură, atrăgea atenția şi Mihaela Mancaş[8], remarcând faptul că anumite figuri se asociază cu precădere anumitor forme morfo-sintactice pe care le ia metafora (de pildă, „metafora realizată prin intermediul verbului este adesea personificatoare“ sau „metafora adjectivală sau adverbială nu sunt metafore propriu-zise, ci iau forma epitetului metaforic pe lângă un substantiv sau un verb“). Mergând mai departe, noi am analizat şi alte figuri – în afară de personificare – ce se suprapun metaforei, aşa cum o dovedesc exemplele citate mai jos. În plus, am considerat că aceste figuri reprezintă mai mult decât nişte simple valențe contextuale ale tropului, căci îşi păstrează identitatea (pot fi recunoscute ca atare) şi, ca urmare, am considerat că putem vorbi de *suprapunerea figurilor de stil.*

Iată o poezie în care metafora şi paradoxul se suprapun:

„Între gîndul meu şi cuvînt
un
orb
cu
Dicționarul
în
mîini“
(Viorel Mureşan, *Poetul, Ib.*, p. 181)

Metafora *poet / orb* se suprapune paradoxului *orb cu Dicționarul în mîini*; pe de altă parte, *cu Dicționarul în mîini* se constituie ca o explicație în context a metaforei respective, deci ca o cheie a decodării acesteia, un indiciu oferit cititorului spre a-şi da seama că e vorba de poet. În acest fel, interpretarea poeziei nu mai reprezintă o problemă. *Gândul* devine metonimie pentru *concepție,* pentru *gândire*, *cuvântul* pentru *expresia poetică*.

Între cei doi poli, poetul este asemeni unui orb şi aici termenul este susceptibil de mai multe interpretări: ca antonim contextual al lui *vizionar,* ca individ nemulțumit de felul în care stăpâneşte relația dintre gândire şi expresie.

În alt exemplu, întâlnim întrepătrunderea între metaforă şi sinecdocă:

„oraşul
aluneca tăcut pe şenilele sale
obosit şi îndurerat de moartea unui canar.“[9]

Pe de-o parte, *oraşul* [...] *obosit şi îndurerat* este o sinecdocă (oraşul pentru locuitorii săi), iar pe de altă parte *oraşul / aluneca tăcut pe şenilele sale* dezvăluie cititorului o metaforă implicită (oraş / tanc).

Alteori, metaforele se suprapun personificării:

„Nici un cîntec nu mai alungă pisicile spaimei
din mansardele unui cartier părăsit.
Străzi orbita de faruri, *ferestre în lanțuri tîrîndu-şi păcatul de-a fi văzut şi iubit*.
Şi de-a fi împărțit cu tine acelaşi cer despicat în albe cărări înghețate?
destinul de cîine sub destinul de pod arcuit peste dărîmături de eternitate“

(Traian T. Coşovei, *Toamnă şi nici un cîntec*, ÎAC, p. 63)

ca în exemplul de mai sus, în care personificarea (*ferestre în lanţuri tîrîndu-şi păcatul / de-a fi văzut şi iubit*) este, implicit, şi o metaforă, bazată pe analogia fereastră /om.

Şi oximoronul[10] dublează, uneori, metafora:

„Trăieşti o istorie din hîrtie de ziar
faţă în faţă cu *cea mai abstractă*
*dintre toate dihăniile posibile*." [s.n.]
(Ion Bogdan Lefter, *Un destin*, C., p. 51)

cum se întîmplă în versurile citate (*dihanie abstractă*) ori în alt fragment, aparţinând aceluiaşi poet:

„Te privesc în timp ce te învîrţi cu disperare
în jurul Pămîntului,
(*cercul implacabil al destinului tău*
*mereu mai palpabil decît eşti*)…
(*Id. ib.*, p. 56)

unde metafora „cercul destinului" se suprapune oximoronului „destinul palpabil". *Suprapunerea* asupra căreia tocmai am atras atenţia nu reprezintă însă o *caracteristică* a poeziei optzeciste, ci numai o modalitate de ocurenţă a metaforei în textele poetice respective, prin intermediul relaţiei cu alte figuri. De altminteri, despre raportul dintre metaforă şi celelalte figuri, Jean Cohen[11] spunea: „Retenons seulement la place qu`[elle] occupe au sein de la figure. Elle est le second étage de toute figure, le second temps d`un mécanisme qui est partout le même". Cu alte cuvinte, mecanismul metaforic dublează orice figură întrucât aceasta din urmă s-ar baza, în primul rând, pe o non-pertinenţă – repetabilă

la nivel sintagmatic – *reperată*, în plan paradigmatic, printr-o interpretare metaforică. Mai exact, *nepotrivirea* dintre două elemente ale unui lanț sintactic este *recuperabilă* paradigmatic prin apelul la un alt sens care se instituie şi care rezolvă conflictul inițial.

**Concatenarea figurilor se stil.** Cel de-al doilea aspect al ocurenței metaforei în textele poeților din generația ’80 se referă la ceea ce vom numi *concatenarea figurilor*, respectiv aglomerarea într-un spațiu relativ restrâns – un fragment de poezie – a diverse figuri şi tropi (şi cu precădere, a metaforelor) care se generează unele pe altele dând naştere unei explozii de imagini ce amintesc de poezia barocă.

De pildă, în poezia *Noapte de decemvrie* a lui Mircea Cărtărescu, pe suportul unei metafore rămase implicite (tristețe = dihanie, monstru) se dezvoltă o serie de alte figuri – epitet („fulgii *irizați*“), hiperbolă („tremura blocul cînd horcăia“), comparații („îi ieşiseră colți ca de tigru“, „mă mînuia ca pe o păpuşă“) – conducând poezia pe alt nivel de ficțiune.

Numim *nivel de ficțiune* acel context care permite desfăşurarea unei noi imagini (realizate prin intermediul uneia sau mai multor figuri) şi care reprezintă, de fapt, o nouă denotație metaforică[12]. Această trecere este realizată, în cazul de față, tot prin intermediul unor metafore: „dințişorii de lapte ai tristeții“, „balele tristeții“):

„Tristeții mele îi căzuseră dințişorii de lapte
în schimb crescuse aşa de mult, încît
deja nu o mai puteam ține în cadă
năpîrlea groaznic şi toată casa se umplea de fulgii ei irizați
îi trăgeam în plămîni şi tuşeam, adevărate crize de astm.
în curînd făcuse fălci de crocodil

şi îi ieşiseră colţi ca de tigru
şi mă urma peste tot lăsîndu-şi balele pe covoare
dormea în patul meu, pe coşul pieptului meu, şi tremura blocul cînd horcăia.
Tristeţea mea îmi sfîşiase pielea spatelui, îşi băgase o ghiară în mine
şi mă mînuia ca pe o păpuşă, rînjind."
(T., p. 41-42)

Metafora din primul vers citat ne introduce într-un cadru, pe care-l putem identifica drept un prim nivel de ficţiune („tristeţea este un animal mic"). Or, odată acceptată, această metaforă permite producerea altora („năpîrlea groaznic"), până la trecerea în alt nivel de ficţiune („tristeţea este o pasăre, deoarece are fulgi"), instituit tot de o metaforă, nivel asupra căruia poetul insistă prin comentariul pe care-l face („îi trăgeam în plămîni şi tuşeam, adevărate crize de astm."). Metaforele (M), comparaţia (C), hiperbola (H), personificarea (P) care urmează nu fac decât trecerea spre al doilea nivel de ficţiune *tristeţea este un monstru deoarece are caracteristicile atâtor animale*) pentru ca versul final să se identifice cu un ultim nivel (*tristeţea este păpuşarul, iar poetul – marioneta*) datorită comparaţiei şi personificării echivoce („mă mînuia... rînjind"). Prin urmare, legăturile ce se stabilesc între figurile care domină acest fragment urmăresc configuraţia[13]:

nivelul 1

P
(tristeții... îi dădură dințișorii...)
X ___este___Y
(tristețea) = (ființă)

| M | M | M | C | M | H |
|---|---|---|---|---|---|
| animal | pasăre | fălci | colți | lăsîndu-şi | tremura blocul |
| | | de crocodil | ca de tigru | labele | |

P
mă
mînuia …rînjind

.....
nivelul 2

M implicită[14]
tristețea = monstru

.....
nivelul 3

C
X ca Y
[eu] ca pe o [păpușă]

O metaforă filată pare să străbată, în întregime, unul dintre poemele lui Liviu Antonesei – *Night-life:*

Iese noaptea ca un picior de femeie
de sub cearşaful strălucitor.

Mîna mea o cuprinde şi ochii
se întunecă miopi şi pustii.

Luna şi luceafărul de seară –
doi sîni inegali –
palpită pe bolta cerească.

O clipă – Moartea se îndepărtează.
O clipă – Orion scapă Scorpiei ucigaşe.
O clipă – prefer pe Matisse lui Van Gogh
O clipă – exist în tăcere.

Dar se apropie visul orgasmic şi
dimineaţa – repetată explozie a lucidităţii!
îşi insinuează faldurile vagabonde între

zidurile Oraşului.
Mai bine Moartea. “
(APG ’80, p.13)

Metafora, rămasă implicită, „noapte / femeie“ face posibilă şi justifică metafora din strofa a treia; în acelaşi timp, ea introduce cititorul într-un prim nivel de ficțiune asupra căruia autorul insistă, ca şi în cazul poeziei citate anterior („Mîna mea o cuprinde şi ochii / se întunecă miopi şi pustii“). La rândul lor, strofa a doua, precum şi metafora din a treia strofă pregătesc semantic producerea metaforelor din strofa finală („Visul orgasmic“, „dimineața – repetată explozie a lucidității“, „dimineața – îşi insinuează faldurile vagabonde“). Ca şi în exemplul precedent, asistăm la o aglomerare de figuri şi mai ales de metafore), la o înlănțuire a lor, la generarea unora de către celelalte, într-un torent de imagini.

Rețeaua de figuri pe care tocmai am luat-o în discuție ar putea fi reprezentată după cum urmează:

nivelul 1

C_____M_____filată_____ M
X__ca__Y X__este__Y (palpită pe bolta cerească)

(noaptea) (picior de femeie) (luna lucefărul) (doi sîni inegali)

M implicită (+P)
(noapte – femeie)

.....

nivelul 2

M implicită (+P)
(dimineață– femeie)

M M M (+P)
(visul orgasmic) X__ este__Y (îşi nsinuează faldurile)

(dimineața) (explozie a lucidității)

.....

nivelul 3

E (+P)

(faldurile vagabonde)

Un alt exemplu grăitor pentru tendința poeziei optzeciste de a aglomera metafore (pentru ilustrarea analogiei *apă / epocă*) construind rețele complicate, este *Concetti,* de Aurel Pantea:

> „Zloată. Se scufundă glasul în aparențe, înlăuntru
> carcaselor, în scheletul dezarmat ținem concilii.
> Apă, găsim bestia asta în toate imperfecțiunile noastre şi
> habar n-avem de condiția noastră de insulari, mă gîndeam
> la tine, my love, dar pe meninge plutea ispititor o epocă
> foarte pitorească, mi se întîmplă adesea, iar cînd m-am întors
> mirosea foarte tare a baltă, tu-mi surîdeai printre țipari,
> ți-am zis ondină palustră şi m-am culcat mofluz la capătul
> frazei unde l-am găsit pe tata pescuindu-mi erorile – a murit
> şi de-atunci în fiecare noapte construim împreună o casă,
> ți-aş dărui-o, însă îmi sucombă sintaxa cînd o ating, intră
> în ea doar inşi esențiali, nu mormane civilizate cu nedumeriri
> primordialul oricînd mă poate substitui, iar în memoria ta
> o să-ți surîd la rîndu-mi din ape“
>
> (APG ’80, p. 216)

Dacă ne oprim la poezia lui Romulus Bucur, *Fapt divers*, intrarea într-un prim nivel de ficțiune („eu tocmai trecusem/ – prin scris – / de la o deznădejde neagră / la una cenuşie“) face posibilă – şi justifică semantic – metafora cu care debutează cea de-a doua strofă („ trotoarul era o pagină de ziar“). Semnul /scris/, din strofa anterioară se regăseşte în metafora citată care, de altfel, face şi trecerea spre alt nivel de ficțiune. Dar, pe când *metaforizantul* („pagină de ziar“) justifică semantic metonimia

(absurdul – pentru faptele prezentate în ziar, deci, efectul pentru cauză), termenul *metaforizat* („trotoarul“) justifică, la rândul său, crearea personificării ce se suprapune metonimiei (m): „se plimba / în izmene / imaculate “. În sfârşit, în cadrul unei ambiguităţi sintactice „ absurdul“ sau poate poetul însuşi este şi el metaforizat – „un pelerin cu globuri aurii / pe umeri clinchetind“, astfel că fragmentul la care ne vom referi:

„eu tocmai trecusem
– prin scris –
de la o deznădejde neagră
la una cenuşie

trotoarul era o pagină de ziar
pe care absurdul se plimba
în izmene
imaculate
un pelerin cu globuri aurii
pe umeri clinchetind
casă dulce casă“
(*Ib.*, p. 43)

este organizat în funcţie de o reţea de figuri ce ar putea fi schematizată în felul următor:

nivelul 1
strofa I
/scris/

.....
nivelul 2

M

X _____este_____ Y
(trotuarul) (pagină de ziar)

P m
(absurdul pentru
(se plimbă)
faptele prezentate în ziar)

.....
nivelul 3

M
X_____este_____Y
(eu, poetul, sau (un pelerin)
absurdul)

Faptul că tropii şi figurile se înlănţuie sau se suprapun cu fervoare în spaţii relativ restrânse (fragmente de de poezie), organizându-se în reţele complicate, ce nasc alte şi alte nivele de ficţiune, ne aduce în minte trăsăturile stilului baroc. Referindu-se strict le poezia lui Mircea Cărtărescu, Gheorghe. Perian[15] sugerează apropierea de stilul baroc prin caracterizări generale, de tipul „sintagme ale gongorismului", „manieră arcimboldescă", „preţiozitate de un cultism [...] construit mai întîi [...] în literatura spaniolă a secolului al XVII-lea şi reînviat în poezia timpului nostru" etc.

În ceea ce ne priveşte, referindu-ne la un domeniu mai limitat, acela al figurilor şi tropilor, am ajuns la concluzia că poeţii generaţiei '80 le exploatează toate efectele, de la simpla absenţă (care, prin ea însăşi reprezintă o conotaţie), până la implicarea metaforei, în special, dar şi a altor figuri şi tropi, în structuri complicate, filate sau suprapuse, aşa cum se întâmplă şi în cazul metaforei baroce, greoaie, labirintice.

NOTE:

1. În lucrarea noastră avem în vedere, în afară de metaforă, atât ceilalţi tropi cât şi orice altă figură (sintactică, fonetică etc.) în măsura în care au legătură, în texte, cu metafora, în sensul relevării unor aspecte noi, stabilirii condiţiilor de ocurenţă şi al evaluării efectelor pe care aceasta le produce în poezia optzecistă. Aşa se explică faptul că, în capitolul următor, ne-am ocupat de jocurile de cuvinte.
2. Reţinem observaţia lui Mircea Martin, *apud* Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu nouă*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1993, p. 17, care spunea:

„Metafora poetică se face rară locul ei fiind luat de anecdotă şi parabolă“.

3. *Op. cit.*, p. 115.
4. Eugen Simion, *Scriitori Români de azi,* vol IV, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989, p. 513.
5. Gheorghe Perian, *op. cit.*, p. 53, 79.
6. *Id. ib.,* p. 51.
7. *apud ibidem.*
8. Gheorghe Perian, *op. cit., p. 53, 79.*
9. *Id. ib.,* p. 51.
10. *apud ibidem.*
11. *** *Dicţionar general de ştiinţe. Ştiinţe ale limbii*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1997, p. 290.
12. Matei Vişniec, *apud.* Gheorghe Perian, *op. cit.,* p. 65.
13. În legătură cu trăsăturile caracteristice figurilor pe care le considerăm oximoron, v. Mihaela Popescu Gavrilaş, *Consideraţii asupra oximoronului*, în SCL XLV, nr. 3-4, 1994, p. 223-229.
14. Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 116.
15. În legătură cu noţiunea de *denotaţie metaforică (/vs./ ~literală),* v. N. Goodman, *apud* Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.,* p. 243.
16. Pentru explicarea simbolurilor utilizate în schemele de mai jos, v. nota 1, cap. II, p. 19. Precizăm că, în schemele respective, X reprezintă termenul metaforizat, iar Y este metaforizantul.
17. Metafora implicită nu este metafora *in absenţia*, ci o metaforă care se subînţelege.
18. Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică R. A., 1996, p. 79-94.

# *METAFORĂ ŞI JOCURI DE CUVINTE*

Printre trăsăturile care contribuie la crearea unei note specifice a metaforei din această perioadă se numără şi *forma* sub care acestea se prezintă. Ne referim, mai exact, la aspectul fonetic dat metaforelor de cuvintele ce intră în alcătuirea lor, văzute ca tranşe sonore. Este o problemă asupra căreia au atras atenţia şi alţi cercetători[1] de la care ne-am permis să preluăm denumirea tropilor de acest tip. De aceea, ori de câte ori ne vom referi la ei, pe parcursul lucrării de faţă, le vom numi *metafore fonice.*

Dacă ar fi să ne situăm pe poziţiile teoriei care consideră că metafora este o comparaţie prescurtată şi, prin urmare, aceasta din urmă nu este decât un stadiu în crearea primei, un fel de *structuă de adâncime* a acesteia, am observa că, în poeziile optzeciştilor, întâlnim şi comparaţii alcştuite pe baza asemănării fonetice dintre termeni, cum ar fi, de pildă, omonimia lexicală: „În palma ta un *vas de sînge* / ca un *vas regesc*." [s.n.] (Ion Bogdan Lefter, *Cristale*, C., p. 59). Dar revenind la metafora fonică, vom observa că situaţia cea mai simplă este cea în care analogia – la nivel fonetic – ia forma aliteraţiei, precum în fragmentul de mai jos, în care, doar în versul al doilea se poate vorbi de metaforă:

„Vezi A*fres* cum din *far* i*es*
*rafale de fraze?"* [s.n.]
(Călin Vlasie, *Lumină cu lavă*, ÎÎV, p. 12)

Desigur, în cazul de față, se poate identifica şi o motivație semantică a metaforei „rafale de fraze“ (debitul şi impetuozitatea verbală sunt asemenea debitului pluvial şi forței vântului), dar este evident că s-a recurs tocmai la această combinație din rațiuni fonice (aliterația: # raf- # / # fra- #, # -es# / -es #), lucru confirmat şi de context (*Afres*, *far ies*), dar şi de a doua strofă a poeziei, alcătuită dintr-o enumerare (paradigmatică) de elemente care, pe axa sintagmatică, îşi motivează juxtapunerea doar prin identitate fonetică parțială (în fiecare vers, termenii conțin cel puț in trei sunete identice consecutive, uneori organizate silabic):

„Doar:
tăcere şi rătăcire
paseri şi spasme
recifuri şi cifruri
val şi convalescență
visuri şi provizii
lauri şi aură
nave şi caverne
somn şi omnipotență

nisip şi monism
umbră şi sumbru
pustie şi acustică “ [s.n.]
*(Ibidem)*

Un exemplu asemănător îl întâlnim şi în versurile următoare:

„Înălțau munți de clătite gospodinele năucite [...]
bat cu ciocane de aspic cuie în smîntînă
şi ascund, trăgînd după ele
uşi *abdominale, abominabile*
saltele de carne“ [s.n.]
(Florin Iaru, *La cea mai înaltă ficțiune,* ÎSPR, p. 22)

La fel se întâmplă şi în fragmentul de mai jos, în care repetarea unor tranşe sonore este evidentă:

„Desigur, lumea s-a născut doar ieri,
În camera mea cu *igrasie* şi *graseieri*
în *chilia* mea cu *chirie,*
Vei lăsa miros de radiografie...“
(Mircea Cărtărescu, *Lolita,* T, p. 102)

Ambele sunt strofe în care se cultivă aliterația, fără a fi însă antrenată în construirea vreunei metafore (*abominabile* fiind numai epitet, iar metafora fiind, de fapt, „saltele de carne“). În ceea ce priveşte metafora adjectivală sau adverbială, ne alăturăm punctului de vedere exprimat de Mihaela Mancaş[2], care nu le consideră metafore propriu-zise, ci epitete metaforice pe lângă un substantiv sau un verb, dar, pentru a opera mai uşor, le-am numit, pe parcursul cărții, metafore. Situația se schimbă în poezia lui Petru Romoşan, *Yorik, Yorik, Yorik sau despre cum dumneata, cititorule, îmi ții în mînă scăfîrlia:*

„Caut vorba *rar*ă, *r*u*p*ica*pr*a, *r*u*p*ica*pr*a,
Vine blestematul ăsta, *p*oemul, *p*ui de ca*pr*ă.“[s.n.]
(CL, p. 58)

unde „pui de capră“, ca expresie metaforică pentru „poem“ satisface necesitatea de a păstra caracteristicile fonetice predominante ale contextului – frecvența sunetelor *p* şi *r*. În exemplul oferit de Caius Dobrescu întâlnim din nou o metaforă dublată de aliterație:

„Sînt un ghidon
de bicicletă [...] în
inima mea doarme efebia: Alfonz,
Falsul Dimitrie, Yoda, Stello – *republica*
*de pulbere*, fără prihană.“
(*Efebia I*, APG ’80, p. 90)

Dacă se pot găsi şi motivații semantice unor astfel de construcții metaforice, este totuşi evident că, în alcătuirea lor, s-a ținut seama, în primul rând, de asemănarea fonetică a termenilor.

Pentru a înțelege exact cum stau lucrurile, facem apel, din nou, la informațiile teoretice care privesc metafora. Este suficient să admitem că aceasta este rezultatul unui mod de gândire analogic. În esență, analogia presupune, la rândul său, posibilitatea de a compara, iar a compara înseamnă, implicit, a identifica ceea ce este comun obiectelor vizate. Ajunşi în acest punct, vom fi de acord că drumul spre metaforă trece printr-un stadiu premergător, numit comparație; iar în exemplele luate în discuție mai înainte, ceea ce permite compararea obiectelor, este asemănarea fonică a termenilor ce le desemnează. Acest lucru nu înseamnă că reducem metafora la o comparație prescurtată.

Multiple caracteristici ale celei dintâi demonstrează că aceasta este mult mi complexă. În plus, aşa cum observa cu justeţe Mihaela Mancaş: „Structura morfosintactică a metaforei împiedică definirea figurii drept comparaţie prescurtată; există atât metafore ireductibile la comparaţii, cât şi comparaţii nedezvoltabile în metafore.“[3] Prin urmare, dacă nu putem spune că metafora este o comparaţie prescurtată, putem afirma că procesul de comparare este implicat în procesul de constituire a metaforei.

Metaforele fonice oferite de corpusul de texte studiat ne-au condus la concluzia că avem a face cu două situaţii distincte. Pe de-o parte, termenii selectaţi datorită fonetismului lor parţial identic aparţin, ambii, unor structuri de tipul metaforă *in praesentia*, epitet metaforic; pe de altă parte, aceşti termeni (sau termenul, dacă este vorba de structuri asemănătoare metaforei *in absentia)* este selectat fonetic în aşa fel, încât asemănarea să se realizeze cu contextul (cu un termen din context)[4]. Această ultimă situaţie o întâlnim, cel mai frecvent, în poziţia rimei:

„trupa deschide uşi descuiate
[...] vagonul
frînează sub *cer*.
– Dă drumul, dă drumul rotativei de *ger*!
– Ce lipsă
de tînăr respect pentru degerata eclipsă
Era să dăm cu pleoapele în lumînarea de *fier*!“
(Florin Iaru, *Pasivul absent, Ib.*, p. 129)

În versurile citate, exemplele care ne interesează se aflau în poziţia rimei împerecheate şi, respectiv, a rimei la distanţă.Problema care rămâne însă este dacă şi în ce măsură, exemplele de tipul „poemul, pui de capră“, „rotativă de ger“,

lumânarea de fier“ pot fi asimilabile metaforelor. Dar se întâmplă ca această suprapunere a rimei şi a metaforei să aibă loc nu numai la final de vers, ci şi în interiorul versului, precum în poezia *Cinci,* a lui Ion Stratan: „Sori de / urdori [...] / Durere de sere“ *Ib.*, p. 292) sau în *Dentistule, tristule* (Ib. p. 294), aparţinând aceluiaşi autor:

„îţi arăt dinţii
şi crezi că rîd
plîng şi crezi că mă doare

dentistule, tristule,
limpede floare [...]

plouă sulfuric, ninge sulfuros
zîmbet sub ploaia de măduvă
sub ninsoarea de os

dintele recele
s-a cariat, îmi urcă ţeasta
soare ce doare

tu-l vei reface, caldule, fadule
ce căutai pe culoare?“

Atât „sori de / urdori“, „durere de sere“, cât şi „soare ce doare“ sunt structuri metaforice realizate, în primul rând, din

rațiuni fonice; modul lor de creare este tot analogia, dar, de data aceasta, este vorba de o apropiere la nivelul sonorității termenilor.

Exemple tipice de metafore create *prin* – sau, mai bine zis *pentru* – aliterație sau rimă descoperim adesea la Mircea Cărtărescu, iar pentru susținerea demonstrației ni se pare ilustrativ primul vers al strofei:

„*tu eşti capriţul meu, căpriţa mea, capri-ul meu scufundat* [s.n.]
tu eşti grădina zoologică în cizme de antilopă,
tu eşti magazinul cocor lopătînd spre ţările calde
eşti bulevardul magheru îngropat sub zăpezi. “
(*Pe cînd mă bărbieresc*, T. p. 107)

Seria enumerării, deschisă de metonimie („ tu eşti capriţul meu“) este continuată de o metaforă („tu eşti căpriţa mea“), motivată semantic prin trăsături de tipul /agilitate/, de pildă, dar creată astfel, încât să corespundă, prin asemănare fonetic, secvenței anterioare – considerată ca tranşă sonoră – şi, în sfîrâşit, de o *construcție* care păstrează din caracteristicile formale ale metaforei structura (X = „tu“ este Y = „Capri-ul meu“), dar transferă analogia din planul semantic în planul fonetic (şi se realizează între termenul Y şi context).

Pentru ilustrarea unor astfel de construcții, în care asemănarea se rezumă la aspectul sonor al termenilor opera poetică a lui Mircea Cărtărescu ne pune, de asemenea, la dispoziție exemple interesante, fie că este vorba de rime în poziție finală, ca în fragmentul de mai jos:

„ți se va lua, vai, de pe gene tot tuşul
cu care îți atrăgeai cîndva bărbtuşul [...]

vai! toţi te vor uita, *demi-vierge*
pîlpîind într-un *moskvici de serj*." [s.n.]
(*Încetează*, *Ib.*, p. 112),

fie că este vorba de rime interioare, precum cele din versul:

„tu eşti ultima *thule* cu genunchi*ere* de carti*ere*
peste ro*tule"*
(*Pe cînd mă bărbieresc*, *Ib*., p. 108)

Dar a sesiza asemănările dintre lucruri înseamnă, implicit, a compara. Sub pretextul explicitării, poetul supralicitează, într-o formă ludică această calitate a comparaţiei de a putea fi privită drept stadiu în procesul de constituire a metaforei:

„tu eşti asemeni Lizei Minelli cu excepţia plafonierei şi pardoselii"
(*Ibidem*)

Prima parte a versului este o comparaţie. Receptorul poate fi tentat să caute baza asemănării la nivelul unor trăsături precum /aspect fizic/, /comportament/ etc., dar ceea ce urmează îi demonstrează că se află pe o pistă greşită. Aşteptarea lui este frustrată; „ cu excepţia plafonierei şi pardoselii" este o comparaţie aberantă din punct de vedere semantic în acest context (în care *obiectele* comparate sunt: X – iubita şi Y – Liza Minelli). Aberaţia apare deoarece nici primul termen al relaţiei, – *comparatul,* nici *comparantul*, nu sunt edificii sau încăperi,

pentru a se putea vorbi de *pardoseală* sau de *plafonieră,* ci dimpotrivă, sunt caracterizați, ambii de semele /animat/, /uman/, /feminin/ ceea ce intră în conflict cu semele /inanimat/, /construcție/, ale sememului rămas implicit – *edificiu* sau *încăpere*. Prin urmare, pentru a crea comparația, poetul nu numai că nu a apelat la o bază semantică comună termenilor respectivi, ci chiar a dat naştere unei situații dificile în ceea ce priveşte interpretarea. El nu lasă ca, eventual, cititorul să completeze din propria sa imaginație trăsăturile ce o fac pe femeia din textul lui Mircea Cărtărescu să se asemene celebrei actrițe, ci îl derutează furnizându-i explicații aberante în context („cu excepția...“). Aşa stând lucrurile, ne putem gândi că în locul secvenței „cu excepția plafonierei şi a pardoselii“, poetul ar fi putut alege la fel de bine oricare alta, cu condiția ca ea să se termine, ca şi *Minelli*, cu tranşa sonoră *-eli.* Atunci, dacă X şi Y se deosebesc prin nişte trăsături pe care, de altfel, nici nu le posedă, înseamnă că ele pot fi asemăntoare prin orice sau prin nimic. Cu alte cuvinte, baza semantică comună comparatului şi a comparantului rămâne neglijabilă, mai bine zis, nu mai este obligatorie.[5] Mai mult, deosebirea însăşi devine importantă, în măsura în care este purtătoarea unei asemănări fonetice. Or, exact aceeaşi situație o întâlnim şi în cazul metaforei, unde analogia nu mai este obligatorie, dar se regăseşte, deseori, în plan fonetic.

Aşa cum am putut constata din exemplele prezentate mai înainte, apropierea fonetică speculată de poeți nu are loc neapărat între termenii implicați în construcțiile respective, ci şi între (unul dintre) aceştia şi context.

Complexitatea situației nu ne permite nici clasarea lor, globală, sub termenul de *metaforă fonică,* nici abstragerea lor concretă de sub incidența metaforicului. Aceasta pentru că există cazuri precum „poemul, pui de capră“, „tu eşti căprița mea“ sau chiar „republica de pulbere“, în care persistă motivația semantică, în ciuda creării lor vădite în scopul producerii aliterației, dar mai există, de asemenea, şi cazuri în care, din structura metaforei nu

subzistă, eventual, decât aspectul formal, iar analogia este înlocuită de asemănarea sonoră a termenilor respectivi. Aşadar, dacă acceptăm ideea că metafora dezvăluie asemănări nebănuite între lucruri, trebuie să admitem că specimenele citate anterior funcţionează similar, dar operează o deplasare a asemănării respective de la nivelul obiectelor, la nivelul formal, al termenilor care le desemnează.

Ajunşi în acest punct, ne dăm seama că ne aflăm la joncţiunea dintre metaforă şi o serie întreagă de *figuri* cu un statut aparte, de care abundă textele poetice ale generaţiei '80. Dacă, înainte de a deveni substituţie, metafora se bazează pe *legătura dintre două elemente diferite*, iar această legătură reprezintă, de fapt, *posibilitatea de a stabili o analogie* (natura asemănării respective putând fi, cum am văzut, foarte variată), întâlnim şi alte figuri – asupra cărora ne vom îndrepta atenţia în acest capitol – care, fără să fie metafore, se înscriu în cele două coordonate enumerate mai sus şi par a fi doar stadii ale unui proces metaforic al cărui rezultat este virtual.

De această dată, cele două elemente puse în relaţie sunt de natură lexicală, iar asemănarea dintre ele (singura care justifică punerea lor împreună) este formală. Produsul rezultat este un sens nou, – şi nu suma sensurilor elementelor implicate –, pe care cititorul trebuie să-l caute dincolo de secvenţele respective, la nivelul efectelor pe care acestea le produc. Dacă ceea ce rezultă din asocierea celor două elemente despre care vorbeam ar reprezenta o sumă a sensurilor respective, atunci am ieşi din sfera metaforicului, iar figura rezultată ar putea fi parafrazată. Or, figurile de care ne vom ocupa în cele ce urmează, asemenea metaforelor, instituie sensuri noi în contextele în care apar şi, tot asemenea metaforelor, nu pot fi parafrazate cu succes.

Vom începe şirul exemplificărilor cu acele jocuri de cuvinte a căror esenţă constă în combinarea, într-o sintagmă a două expresii consacrate, diferite:

„Unora, plînsul poeților le deșteaptă instincte tribale
îi *calcă pe bătăturile nervilor* – “ [s.n.]
(Traian T. Coşovei, *Robinson*, ÎAC, p. 54)

Contopirea expresiilor *a călca pe bătături* şi *a călca pe nervi* are drept scop intensificarea sentimentului de iritare. În acelaşi timp, ca toate exemplele de acest gen, ea face apel la competența cititorului care este pus în situația de a le recunoaşte, de a le identifica pe fiecare în parte. Această contopire se dovedeşte a fi o modalitate de manifestare a intertextualității, deoarece aduce într-un text nou (poezia lui Traian T. Coşovei) secvențe întregi (expresiile cu pricina) care au apărut de nenumărate ori în alte şi alte texte, în alte şi alte tipuri de discurs. Tot o contopire a două expresii întîlnim şi în versurile:

„Sari cu picioarele pe scoica de tablă a conservei,
linge-te pe bot la gîndul perlei dinăuntru,
*stîlceşte în bătaie cîmpii* – “
(*Id*., *Nici o poliță de plătit*, *ib.,* p. 56)

La fel se întâmplă şi în:

„Un ceas de plastic
[...] pe o masă
cu firimituri în bucătăria insomniei [...]
Unde *consecințele se trag de păr*“ [s.n.]
(Florin Iaru, *La cea mai înaltă ficțiune*, p. 14)

ori în fragmentul:

„Materia grea, foarte grea, trăgînd de lumină
cu degete pline de atomi
viteză atît de adîncă
Încît *lucrul mecanic cade pe gînduri* –“ [s.n.]
(*Id., Pasivul absent*, APG ’80., p. 132)

În fiecare din exemplele citate întâlnim câte două expresii sau sintagme (precum în ultima strofă reprodusă) – *a călca pe bătături / a călca pe nervi*, *a stâlci în bătaie / a bate câmpii, a trage consecinţele / a trage de păr, căderea lucrului mecanic / a cădea pe gînduri* – reunite, contopite, în virtutea asemănării parţiale la nivel formal, a existenţei unui element lexical comun deci, a unei tranşe fonetice asemănătoare sau identice. Efectul realizat prin astfel de combinaţii sintactice – realizate însă pe un criteriu formal – este ludic. El este rezultatul unui mod personal, al autorilor, de a jongla cu cuvintele şi, în acelaşi timp, o modalitate prin care limbajul se autopersiflează, părând să recunoască, implicit, că soluţia inovatoare rămâne, în mod paradoxal, reactivarea propriilor resurse – în cazul de faţă, recurgerea la expresii, sintagme şi locuţiuni aproape tocite prin uz. Din combinarea acestora prin atracţie bazată pe asemănarea (sau identitatea) fonetică a unuia dintre elementele ce le compun rezultă construcţii aparent absurde semantic, atunci când sunt interpretate *ad litteram.* La un prim nivel interpretativ, această combinaţie de structuri preexistente poate părea o modalitate a limbajului poetic de a-şi recunoaşte propriile limite. Dar ducând analiza mai departe, vom constata că, precum se întâmplă şi în cazul metaforei, numai o interpretare *ad litteram* a combinaţiei din respectivele expresii, locuţiuni, sintagme etc. poate apărea absurdă.

Alteori, efectele de surpriză sunt obținute prin exploatarea relației unei singure expresii cu contextul:

„dar mult mai nainte, asemeni unor soiuz
şi apollo, părinții mei rotindu-se-n spațiu

luminați de *clarul de pământ* [...]
(Mircea Cărtărescu, *I*, T., p. 137)

Cunoscuta sintagmă *clar de lună*, care ar fi apărut ca urmare firească a contextului „luminați de“ este voit modificată prin înlocuirea bizară a unui lexem – *lună* cu altul – *pământ,* ceea ce creează cititorului un sentiment de aşteptare frustrată. Impresia de ludic se menține, iar, în context se creează un sens nou, rezultat din intersecția celor două componente – „clar de lună“ şi „pământ“. În ceea ce priveşte modul în care aceste *figuri* iau naştere, situația se prezintă în sensul următor: asemănarea dintre cele două obiecte, pe care ne obişnuisem să o căutăm în metaforă, este substituită, în cazul de față, de o atracție contextuală bazată pe se asemănarea formală dintre două expresii ori dintre o expresie şi contextul în care apare. Procedând astfel, poeții speculează *obişnuința* cititorului cu o anumită combinațiațe lexicală (mai ales când e vorba de locuțiuni sau de expresii tocite prin uz) şi mizează, pentru efect, pe *aşteptarea frustrată.* Contrariind aşteptarea cititorului care, ca vorbitor de limbă română era obişnuit să utilizeze anumite cuvinte sau sintagme numai în anumite contexte, autorii obțin efectul de inedit recurgând, paradoxal, la aşa-zisele construcții mai mult sau mai puțin *încremenite* ale limbii. Acesta este mecanismul care le permite poeților să spună:

„Pentru mine, care nu înțeleg nimic (pentru mine, care
astă seară *voi patina din memorie* [s.n.]
pe gheara nehotărâtă a unei stări de spirit)“
(Traian T. Coşovei, *Nu mai îmi pare nimic*,
APG ’80., p. 66)

Exemplele pot continua. Atât în versul:

„Moartea e aici o *deziluzie optică*“
(*Id.*, *Douăsprăzece noaptea*, ÎAC, p. 36)

cât şi în:

„închiriezi şi tu puțină plăcere cu ora
mărunt *traficant de stupefacții*.“
(*Id.*, *Între mătăsuri*, *Ib*., p. 36)

întâlnim o situație asemănătoare celei descrise mai sus, cu deosebirea că modificarea operată de poet nu mai afectează un cuvânt – ca în exemplele anterioare, unde impresia de aşteptare frustrată era generată de substituirea unui cuvânt dintr-o expresie sau dintr-o construcție fixă cu altul, inadecvat semantic: *a patina* în loc de *a cita din memorie* – ci o parte, un fragment din acesta, pe care o adaugă (ori o suprimă) sau o înlocuieşte cu alta : dez-*iluzie optică*, în loc de *iluzie optică, traficant de stupef-* acții, în loc de *traficant de stupef-iante.*

Uneori, se speculează pur şi simplu efectul pe care îl are asupra cititorului combinația dintre o sintagmă foarte frecvent folosită (Şoseaua Ştefan cel Mare) şi contextul apariției sale:

„aş vrea să fiu boala lui basedow
aş vrea să fiu trompa lui eustache [...]
şi *mama şoselei ştefan cel mare* [s.n.]
aş vrea, dragoste, să fiu amicul tău [...] “
(Mircea Cărtărescu, *Aş vrea să fiu amicul tău*, T., p. 100)

Nimic mai banal decât sintagma „şoseaua ştefan cel mare“ – cu excepția ignorării deliberate a majusculelor – dar, în acelaşi timp, nimic mai bizar decât plasarea ei într-un context care să trimită, inevitabil, la o altă sintagmă cunoscută: *muma lui Ştefan cel Mare*. Acelaşi procedeu îl aflăm şi în versurile lui Ion Stratan:

„S-a tras cortina de piatră, cortina de bronz
şi *cortina de fier*. Aplaudă un spectator prizonier.“ [s.n.]
(*Pentameronul*. *Argument*, APG ’80, p. 285)

După cele două metafore*: cortina de piatră* şi *cortina de bronz*, autorul continuă enumerarea cu o a treia – *cortina de fier* – susceptibilă de o dublă lecțiune: pe de-o parte, ea poate fi interpretată ca metaforă creată de poet în scopul continuării paradigmei (*piatră, bronz, fier),* iar, pe de altă parte, ea nu este altceva decât o preluare a binecunoscutei sintagme des utilizate de limbajul politic la un moment dat.

În categoria largă, a jocurilor de cuvinte intră foarte des structuri care conțin un element lexical cu dublă lecțiune, adică

un cuvânt care cumulează două sensuri în cadrul aceleiaşi ocurenţe. Pentru exemplificare, să ne oprim la versurile lui Florin Iaru:

„El n-a mai dat pe la fotograf
iar *pelicula virgină*
*a rămas fată bătrână*..“ [s.n.]
(*Pasivul absent, Ib.,* p. 128)

Personificarea (şi, implicit, metaforizarea) *peliculei* nu ar fi fost posibilă fără dubla lecţiune a cuvântului *virgină.* Două sensuri diferite au fost reunite sub acelaşi înveliş sonor, iar acest lucru s-a întâmplat sub presunea contextului. Asemănarea merge aici până la identitate formală (lexemul *virgină*), iar dizanalogia dintre sensurile implicate creează efecte umoristice. Două exemple asemănătoare se întâlnesc într-un fragment dintr-o poezie aparţinând lui Mircea Cărtărescu, poezie ce abundă, de altfel, de asemănri fonetice şi de jocuri de cuvinte:

„Vei inspecta vitrinele, biblioteca,
îl vei citi pe Haralamb G. Lecca
şi terminându-ţi galeşă şarlota
îţi vei băga boticul prin Dan Botta.
Şi vei pleca prin seara de mileu
spre *casa ta cu trepte de liceu*
unde te-aşteaptă prin cîte-o firidă
*unchiul avar*, mătuşa ta gepidă...“ [s.n.]
(*Lolita*, T. p. 103)

Atât cuvântul *trepte,* cât şi cuvântul *avar*, cumulează câte două sensuri în cadrul aceleiaşi ocurenţe. De fiecare dată acest lucru se întâmplă sub influenţa contextului. Construcţia sintactică *casa cu trepte* fuzionează cu sintagma ultracunoscută *trepte de liceu* în virtutea identităţii formale a elementului lexical *trepte*. La fel, lectura secvenţei *unchiul avar* ne conduce iniţial spre o interpretare în care *avar* ar fi sinonim cu *zgârcit*. Dar, sub presiunea contextului, din pricina simetriei la care acesta obligă, ne dăm seama că, în cadrul aceleiaşi ocurenţe, *avar* cumulează un al doilea sens, acela de nume al unui popor migrator. Dar şi de data aceasta este speculată identitatea formală – forma omonimiei lexicale. În fiecare din cazurile discutate, noile structuri create atrag atenţia cititorului a cărui aşteptare este frustrată, mai precis, contrariată. Mesajul care se instituie este cultivarea ludicului ca scop în sine, ca modalitate de a demonstra virtuţile semantice şi combinatorii ale limbajului. Acelaşi fenomen apare şi în versurile:

> *Tu erai cubul de gheaţă* dintr-un pahar de Cinzano:
> *te topeai* lîngă mine, diseuso, rubensiano“
> (*Id.*, *Regina scrumbiilor*, T., p. 130)

în care contextul metaforic *tu erai cubul de gheaţă* impune şi un al doilea sens – şi aici intervine un paradox, căci o metaforă impune coprezenţa unui sens proriu („a trece din stare solidă în stare lichidă“) – alături de sensul pe care îl actualizează *a se topi* în contextul *lîngă mine* (= „a ţine foarte mult la cineva“). De asemenea, într-un fragment din poezia lui Traian T. Coşovei, *Într-o dimineaţă gălbuie:*

„încalecă ventilatorul,
*fă-ți vînt* din lumea asta.“
(ÎAC, p. 17)

expresia *a-(şi) face vînt este* susceptibilă de două interpretări: „a produce curent pentru a se feri de căldură“ şi „a alunga, a face să părăsească“. În altă strofă, aparținând aceluiaşi poet:

„Va mai fi vreodat aşa –
o lume dezbrăcată de cuvinte *ca o tobă de tinichea*
*bătută de-o gură* printre girafe, urşi, rinoceri ?“
(*Id.*, *Fir nevăzut*, *Ib.*, p.17)

lexemul *tobă*, din expresia *a bate toba* („a vorbi mult, a răspândi zvonuri“) păstrează şi sensul său propriu, adică „instrument muzical“, aşa cum rezultă din context (determinantul *de tinichea*). Faptul că, datorită dublei lecțiuni lexemul respectiv intră în componența unor structuri metaforice ne-o dovedeşte o poezie a Marianei Marin:

„Dacă pleca uneori
era pentru că lumile se prăbuşeau
cu prea multă viteză
în somnul ei chinuit şi astfel,
*idee cu articulații coerente şi fine*
seara era găsit gunoi măturat cu obstinație
şi ascuns după uşă.
– Aceasta este soarta oricărei *utopii* [...]
Să moară în propriul ei orgoliu

*cu articulații de ciută,*
*coerente şi fine* [...]
Dar ea atunci [...]
Se aşeza (bunăoară) pe la răscruci
cu părul în flăcări,
**15** zobită mărunt [...]
de nebunia cu chip uman
în care i se cerea să fie ciută,
*doar ciută*
*Cu articulații coerente şi fine"* [s.n.]
(*Terapeutică din anii ciumei*, A, p. 12-13)

Dacă în prima sa ocurență, lexemul *articulații* actualizează un singur sens, abstract, şi anume acela de *elemente care conferă coerență unei idei,* în cea de-a doua ocurență, el intră într-o structură metaforică. Dacă izolăm versurile 8-11 (care sunt spațiul celei de-a doua apariții a lexemului *articulații),* ne dăm seama că, în structura de adâncime a secvenței respective, are loc următoarea analogie: *utopia*, *cu articulații coerente este asemenea unei ciute cu articulații fine. Articulații* îşi păstrează deci încărcătura semantică abstractă, datorită contextului *utopie* şi, respectiv, *coerente*, dar adaugă şi un alt sens, concret, de *încheieturi*, impus de contextul *de ciută* şi *fine*. Nici în ultima ocurență nu putem vorbi de actualizarea exclusivă a celui de-al doilea sens, întrucât prezența determinantului *coerente* menține conflictul semantic anterior. Aşadar, lexemul *articulații* îşi menține dubla lecțiune pe parcursul întregii poezii, ceea ce îl face să penduleze între două planuri, unul guvernat de actualizarea sensului său de „element ce conferă coerență unei idei" şi altul metaforic, dominat de substituțiile *ciută – idee, ciută – utopie.*

O combinație originală a celor două situații descrise mai sus, adică specularea deopotrivă a efectelor unei sintagme des utilizate şi a dublei lecțiuni o aflăm tot la Mariana Marin:

Grăbiți-vă ! [...]
– spune o poetă
pe care *imperiul necesității*
*o ține la porțile sale*
cu picioarele înghețate
în zăpada ultimei glaciații.
O altă poetă,
*din mijlocul imperiului*
îi aruncă pesmeții rămaşi
de la masa noastră de seară“
(*Elegie VII*, A, p. 53)

Aşa cum se observă, unitatea lexicală *imperiu* pendulează între sensul său propriu şi celălalt, pe care îl au, global, elementele ce alcătuiesc locuțiunea *sub imperiul necesității.* Actualizarea sensului propriu pare să „spargă“ structura fixă a locuțiunii resuscitând latențele semantice ale cuvântului. Receptorul se află în fața unei figuri construite pe criterii formale, dar cu efecte semantice deosebite; *imperiul* este şi nu este imperiu, ceea ce aminteşte de una din trăsăturile metaforei, aceea de a postula deopotrivă „este şi nu este“[6].

Poezia generației ’80 abundă de astfel de figuri, construite pe criteriu formal (asemănarea sau identitatea fonică), dar cu efecte în plan semantic. Fără îndoială, un rol important îl are, în aceste situații, competența destinatarului – aceste „jocuri de cuvinte“ fiind, adesea, spații de manifestare a intertextualității –, precum şi capacitatea sa de a învesti semantic secvențe aparent lipsite de sens. Vom deschide aici o paranteză şi vom observa că, de fapt, în poezia optzecistă, există numeroase exemple – şi nu ne referim doar la figurile construite pe baza similarității fonice – de elemente sau chiar secvențe întregi aparent lipsite de noimă.

Pentru exemplificare, am ales un poem extrem de simplu, *Capul de oaie:* „Un cap de oaie pe masă la primărie. / Vin pe rând şi se uită la el“ (Aurel Dumitraşcu, APG ’80, p. 104). Semnificaţia lor nu trebuie căutată la nivel figurat, şi nici în raport cu contextul, ci în atitudinea textului faţă de sine însuşi şi faţă de alte texte sau în atitudinea poetului faţă de produsul creaţiei sale. Însă poeţii recurg la jocuri de cuvinte pentru a demonstra că *se joacă cu cuvintele,* dar într-un fel aparte, reuşind să reorienteze mesajul textelor în direcţii noi. În acest fel, se ajunge la figuri care, fără a fi neapărat metafore, au în comun cu acestea din urmă faptul că, pe de-o parte, stabilesc legături între elemente pe baza unei asemănări de o anumit natură (în cazul de faţă, formală), iar, pe de altă parte, nu pot fi parafrazate, explicitate, fără riscul de a cădea în absurd. Este vorba de atitudinea pe care o adoptă poetul faţă de cuvinte, faţă de textul pe care-l creează şi faţă de alte texte. Altminteri, fără luarea în considerare a intenţiilor creatorului versuri precum: „Nu mai cunosc decât cuvântul mie / Şi eu ca însemnare a lui Dumnezeu / Agonizând pe *şenile senile* / Ochi dizolvaţi în pastile“ ar deveni aproape imposibil de interpretat.

Să ne oprim o clipă asupra unui fragment dintr-o poezie a lui Florin Iaru:

> „Ah, te-am descris *din toate părţile, din toate cărţile*
> şi tu mă tai cu cheia de conserve. [...]
> şi totul se descompune cuminte:
> *text – party*
> fetişcane crăcite pe *etajere lejere*

secvenţe porno despre *poziţiile sociale*
rîsete şi *erecţii în orice direcţii* [s.n.].“
(*La cea mai înaltă ficţiune*, ÎPR, p. 23)

După cum afirmă chiar autorul, este vorba de o tratare specială a textului, care este un *text party* (analogia cu *sex party* este evidentă), un spaţiu în care cuvintele petrec şi se cuplează în funcţie de atracţia...formală. Or, fără asemănările fonetice respective, această interpretare ar fi fost nefondată. Cazurile extreme le reprezintă poeziile în proză (sau, poate, textele în proză rimate) de felul celor scrise de Viorel Padina, din care citǎm:

„La Marte într-o uzină şade Mary fără vină la procesor se închină lumină de chip i-anină. Eu strig pe Mary aparte ca să ne culcăm la noapte dar Mary-ing mă împute cu înalta ei virtute. Şi munceşte pe rupte Marte înroşeşte-n fire Mary nu ştie iubire radio nici două fire două pae (ia ciuleandra la bătae).“
(*La marte într-o uzină*, APG ’80, p. 207)

ori:

„Tu mă tratezi eu nu. Tu mă admiri eu nu. La chafea mă săruţi eu nu. Vagabont pe subt ei înde iele (dracii mei dragele mele) iată -mi dragostele. Singur, pe lumea aceea, unde te culci cu ideea. Baţi angelii cu festuca da angelii sînt ca nuca. Mai încet (rîde cucoana) te aude mama. Fato măta nu mă schimbă moartea-i la mine pe limbă.“
(*Id., Anton Pann*, *Ib.*, p. 207)

Aşadar, jocurile de cuvinte iau formele cele mai diverse, de la *enumerări* de termeni înşiruiți doar în virtutea asemănării sonore, precum în versurile:

„recunosc, eşti fantastică în pulovărul mov
aş vrea să te fi văzut în el Tzvetan Todorov
sau poate Jensen sau Andersen sau Amundsen [s.n.]“
(Mircea Cărtărescu, *Regele Soare*, T. p. 76)

în care *Jensen, Andersen, şi Amundsen* sunt nume reprezentative pentru domenii foarte diferite, citate împreună doar pentru tranşa fonetică comună sau în fragmentul:

„vom face, cunoscîndu-l pe Santana
courvoisiere pe Mediterana
şi-o să ne rîdem cam cu chef

cînd vor dansa îmbrățișați, la *Gala UNICEF*
*Gala Galaction* cu *Gala lui Dali* “ [s.n.]
(*Id.*, *Lolita*, T., p. 102)

în care este speculată omonimia lexicală, în dubla ei formă, omografă şi omofonă, până la cumularea efectelor *dublei lecțiuni* şi ale *atracției formale* dintre două sintagme:

„Lasă-ți în hol samurul şi bouaua,
sîrmali-elekul cu danteaua

*ca să-mi apăs fragil şi dur*
*coasta de fildeş pe coasta ta de-azur.*“ [s.n.]
(*Id. id.*, p. 102)

Aşa cum se poate observa, atracția formală are loc între cele două sintagme, ambele denumiri geografice: Coasta de Fildeş (Republica ~) şi Coasta de Azur; de asemenea, dubla lecțiune se manifestă în cadrul aceleiaşi ocurențe a celor două sintagme, căci lexemul *coasta* cumulează, pe lângă sensul geografic, pe cel anatomic, fapt demonstrat de contextul mai larg al poeziei (este, totuşi o poezie de dragoste din care erotismul nu lipseşte), dar şi de contextul imediat („ca să-mi apăs fragile şi dur“).

Poeții recurg, de asemenea, la jocuri de cuvinte ale căror efecte sunt urmărite în plan paradigmatic (dând naştere, de exemplu, în cazul de mai jos, rimei finale):

„vrei să ne-ntîlnim sîmbătă seara
în Cişmigiu lîngă statuia reprezentînd-o pe maica Smara
[...]
vor luci pe ceruri *Alcor şi Vega*
noi vom avea pe măsuță *alcool şi Bega* [s.n.]
(*Id.*, *Ecou de vacanță*, T., p. 127)

În vederea realizării acestui scop, se înregistrează *deglutinări lexicale*[7], adică fenomenul de recurență, într-un text, a unei unități lexicale, segmentate în diverse moduri, dar în aşa fel, încât noile tranşe grafice şi (sau) sonore rezultate în urma segmentării să fie susceptibile de a fi interpretate drept cuvinte:

„Materia e mai degrabă o formă de transparență
Prin concepte vedem, se zice, pînă *departe*
Chiar pînă la osul rămas fierbinte
După ce a separat întregul *de parte*.“ [s.n.]
(Matei Vişniec, *Balada materiei*, LNVN, p. 50),

dar şi *asonanțe,* termen pe care îl utilizăm, în contextul de față, nu în accepțiunea sa de *variantă vocalică a aliterației,* ci cu înțelesul prozodic de *rimă imperfectă*[8]:

„Mai tîrziu, în fața spaimei mele ca o față de
masă murdară care s-a îmblînzit:
– Poate doar să te *sperii*
şi poate numai să *speri*
că mă ții în brațe cu dragoste, iubitule!“ [s.n.]
(Florin Iaru, *ΠCAMERISTA*, ÎSPR, p. 50)

Adesea se ajunge la *desconsiderarea intenționată fie a regulilor ortografice* de descompunere a cuvintelor în silabe, *fie a normelor de prozodie clasice,* ce interzic această descompunere la final de vers. Poetul creează rimă cu orice preț şi menține un ritm ce aminteşte de Dimitrie Bolintineanu, astfel încât versurile mențin o ambiguitate ce oscilează între vulgaritate şi ludic:

„RITMURILE-acestea le-am mai auzit
hexametrul nopții bate lung în *zid-*
*uri* însă este necesar ca electronii
să traducă visul lui *Bertroni-*
*n*. au venit năluci din stînca Gibraltar

cu lucitoare coruri pentru o *cîntar-*
*e*; pene au ca păsări, coarne ca draconii
ochii apăsători din munții *coni-*
*ci*. ce-o să spună Vúmy cînd o *să-nțelea-*
*gă* că e groasă noaptea şi-i mare belea?
o să cheme-n grabă în şedință *po-*
*puli* de sub aburi moi în grav tempo:
«prieteni» e timpul să trecem la *fap-*
*te* şi nălucirilor să le dăm de cap.“
(Călin Vlasie, *Maximum-aximorum*, ÎÎ. 47)

Există şi situații în care jocul de cuvinte se limitează la *substituirea* uneia sau câtorva unități fonetice dintr-un cuvânt cu altele, pentru obținerea unui cuvânt nou, care şochează deoarece, deşi „se potriveşte“ fonetic cu contextul, în sensul că „mimează“ o sintagmă pe care receptorul a mai auzit-o, intră în conflict semantic cu acesta. Această modalitate se actualizează, uneori, prin specularea efectelor *paronimiei*. De pildă, Marcel Tolcea, îşi intitulează o poezie *Timbru bengal* [s.n.], prin asemănare cu sintagma *tigru bengal*. La rândul său, Daniel Pişcu, în *Lapsus linguae* spune:

„Îmi văd prietenii
ascultînd cu religiozitate
(de) *Pink Freud* !“ [s.n.]
(APG ’80, p. 227)

în loc de *Pink Floyd,* iar Romulus Bucur vorbeşte de „maelstrom de sticlă / DEUS SEX MACHINA“[9] (în loc de *deus ex machina*).

Dar se întâmplă ca noua unitate, obținută prin substituția fonetică, să nu aibă neapărat sens lexical şi, atunci, versurile

capătă alura absurdă a poezioarelor din folclorul copiilor, bazate pe jocuri de cuvinte:

„–*Bi*bilică
*Tri*bilică
*Tri*smarc
*Bi*smarc
*Bi*ne ai venit, naşule
da
*tri*ne – ai venit! [s.n.]
(Florin Iaru, *Jocuri, prea multe jocuri, Ib*., p. 134)

Exemplele ar putea continua. Dar interesul nostru nu a fost de a alcătui un inventar complet al lor, ci de a demonstra că, de la simplul joc de cuvinte la metaforă, este un pas pe care poeții generației optzeci l-au făcut. Fără a deține întâietatea în această direcție, (să ne amintim că Arghezi spusese, deja, în loc de „îndemâna“ – „îndelăbuța“) la reprezentanții generației ’80 se remarcă utilizarea programatică a acestui procedeu, de a rezuma analogia la aspectul asemănării fonice. Desigur, din perspectiva receptorului neavizat, obișnuit să considere metafora drept o imagine menită să-i dezvăluie asemănări nebănuite între lucruri, situația este derutantă, căci el percepe exclusiv dizanalogia semantică. Or, noutatea acestui procedeu constă în dezvăluirea unor stadii în procesul de metaforizare, în care însă asemănarea fonică devine bază a analogiei.

NOTE:

1. Emilia Parpal-Afana, în *Poezia semiotică. Promoția '80*, Craiova, Editura Sitech, 1994, p. 47 vorbeşte de „metafora fonică", dar scopul demersului său analitic fiind altul, nu o defineşte explicit şi nici nu insistă asupra modalităților de realizare a acesteia.
2. *** *Dicționar general de ştiințe. Ştiințe ale limbii,* Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1997, p. 290.
3. *Ibidem.*
4. Există şi posibilitatea combinării, în texte, a situațiilor descrise mai sus.
5. În legătură cu non obligativitatea existenței unei trăsături semantice comune termenilor unei comparații, v. şi Mihaela Popescu, *Comparație nemotivată ?*, în LR, XLII, nr. 6, 1993, p. 300-304.
6. În legătură cu acest subiect, Paul Ricœur spunea: „Paradoxul constă în faptul că nu există nici un alt mod de a justifica noțiunea de adevăr metaforic decât acela de a include tăişul critic al lui *nu este* (literal) în vehemența ontologică a lui *este* (metaforic)." (*Metafora vie*, Bucureşti, Editura Univers, 1984, p. 393)
7. Pentru o enumerare completă sensurilor termenului *asonanță*, v. *** *Dicționar general de ştiințe. Ştiințe ale limbii*, Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1997, p. 72-73.
8. În *Cum o fi arătînd un dadaist bătrîn*?, *Ib.*, APG '80, p. 41.

# *METAFORĂ ŞI INTERTEXTUALITATE*

Aşa cum au mai remarcat şi alţi cercetători,[1] poezia generaţiei ’80 este conştientă de imposibilitatea autorului de a se a fla în relaţie directă cu semnele limbii. Faptul că acest raport este mediat inevitabil de o interfaţă intertextuală e acceptat şi chiar scos în evidenţă cu uşoară ostentaţie, producând efecte ludice şi de (auto)ironie.

Dar înainte de a trece la analiza acestui fenomen, aşa cum se reflectă el în textele poetice ale autorilor optzecişti, este necesar să deschidem o paranteză pentru a preciza înţelesul pe care îl acordăm *intertextualităţii* în lucrarea de faţă. Fără a întreprinde un istoric al termenului, am ţinut cont de ambele accepţiuni majore ale sale .

Prin urmare, pe de o parte, am avut în vedere intertextualitatea *în sensul* său *larg*, şi anume acela de *interacţiune textuală*, adică de proprietate a oricărui text (nu neapărat literar) de a fi inevitabil legat de texte anterioare (nici ele obligatoriu literare), aparţinând altor autori. Înţeleasă în acest fel, intertextualitatea nu este rezultatul unei acţiuni deliberate a autorului asupra textului. Admiţând acest lucru, a fost uşor să facem distincţia între intertextualitatea în sens larg şi *accepţiunea* sa *restrânsă*, cu care am operat în analizele pe text.

Înţelegem prin intertextualitate în sens restrâns *preluarea* ca atare sau în forme modificate a *unui text* (fragment de text, titlu, expresie etc. sau a altor elemente precum cele de tip prozodic, de pildă) *într-un text ulterior*, aparţinând altui autor. Mai precis,

după definiția lui Gérard Genette, intertextualitatea ar fi „prezența efectivă a unui text în altul“[2].

Operând în cadrul acestei accepțiuni a intertextualității, pe care o considerăm rezultatul acțiunii deliberate a autorului, am inventariat diferitele forme de actualizare ale sale[3], încercând să urmărim relația ce se stabileşte între acestea şi figurile de stil, referindu-ne, în special, la metaforă.

În textele poetice ale generației ’80 sunt speculate toate formele esențiale de manifestare a intertextualității, de la simpla reproducere a unui citat, până la încărcătura semantică specială pe care o poate purta un cuvânt sau o sintagmă şi care i-a fost imprimată de un context (nu neapărat literar) ultracunoscut sau care, dimpotrivă, să solicite, din partea receptorului, un anumit grad de cultură. Inserarea elementelor cu valențe vizibil intertextuale conduce la o modificare a mecanismelor referinței, în sensul orientării acesteia nu către lumea exterioară, ci către codul lingvistic. În plus, „supraîncărcarea culturală “ la care se ajunge, ca rezultat al faptului că, în astfel de poeme, se pot identifica referenți intertextuali, conduce la ideea – subliniată de Ion Coteanu în *Stilistica funcțională a limbii române*[4] – că poezia se autoironizează.

Intertextualitatea este un fenomen deseori exploatat de postmodernism, în legătură cu care Radu G. Țeposu afirma, sintetic şi ilustrativ: „Literatura postmodernă se exercită cu o mare plăcere pe mai vetuste şi mai anacronice forme literare, pe care le reformulează prin ironie, parodie, calc, pastişă, forjerie, parafrază [...]. Poezia, proza şi critica încep să se regăsească tot mai des într-o formulă comună, impură şi impertinentă. Dar nu doar amestecul genurilor e la mare cinste aici, ci chiar al literaturii înseşi, înghesuită viclean în noile opere. [...] Eclectismul care, după Jean François Lyotard, ar reprezenta gradul zero al culturii generale contemporane, confuzia deliberată a temelor *înalte*, cu cele *umile*, intertextualitatea, colajul, livrescul, bricolajul, aluzia culturală sînt forme de recuperare, în

plan artistic, a realității. Pe toate le unește spiritul ironic, mod de a refuza canonizarea textului, dogmatizarea lui, de a-l menține într-o permanentă stare de virtualitate, demontîndu-i, pe parcursul constituirii, toate mecanismele care l-ar putea constrînge“[5].

Legătura dintre formele de manifestare a intertextualității și universul figurilor de stil și al tropilor se stabilește ca o necesitate. Ocurența *citatului, a aluziei, a colajului, a parodiei* (pentru a cita doar câteva din formele de actualizare ale intertextualității) semnifică ceva în sine, dincolo de semnificația lor textuală. Însă și apariția lor în respectivele contexte semnifică ceva și această semnificație se situează pe prim-plan și orientează interpretarea. Nu semnificația redusă, textuală, a propoziției „ sînt o oglindă purtată de-a lungul unei coapse“ este importantă într-o poezie precum *Pace și realism* a lui Mircea Cărtărescu[6], ci faptul că poetul a recurs la un fals citat, ceea ce impune ca, în mintea receptorului să se reactualizeze citatul original din Stendhal și ca cititorul să se întrebe care este rolul recurgerii la un astfel de *prefabricat*. Pentru a fi recunoscută ca atare, orice formă de manifestare a intertextualității presupune existența unui fond informativ comun emițătorului și receptorului, a unei zone în care cunoștințele celor doi să se suprapună; iar poezia optzecistă reprezintă, din acest punct de vedere, o provocare culturală adresată cititorului de către autor. Pentru cine nu cunoaște concepția lui Stendhal – metaforic exprimată de prozator – „romanul este o oglindă purtată de-a lungul unui drum“, versurile lui Mircea Cărtărescu rămân opace, iar ironia rezultată din deformarea deliberată a citatului, precum și din inserarea unui citat devenit maximă culturală într-un context cu aparența de banalitate („nu poate reduce ceața de afară, căci e noiembrie [...] / să mă căsătoresc ? Să-mi iau mașină apartament chiar nevastă“) pur și simplu nu există. Așadar, o întreagă gamă de subtilități compoziționale poate rămâne obscură cititorului incapabil să identifice trimiterea literară respectivă.

În altă ordine de idei, poate fi şi acesta o faţetă a atitudinii emiţătorului *de a-şi asuma deopotrivă rolul de receptor* – cu alte cuvinte, deşi nu se poate vorbi, din partea autorilor, de cultivarea unui elitism în acest scop, cititorul este obligat să se ridice la nivelul poetului, alternativa fiind acceptarea opacităţii textelor.

Dacă o poezie se intitulează *La poétique avant toute chose*[7] (parodiind cuvintele lui Verlaine) sau alta *La o artistă*[8] (ca şi poemul eminescian), dacă există versuri precum cele reproduse mai jos, în care poeţii trimit la titlurile unor romane (al lui Mircea Eliade şi, respectiv, al lui Hesse):

„să ne dea curajul
din toate *romanele adolescenţilor miopi*“ [s.n.]
(Mariana Marin, *Anul acesta cireşele,* APG ’80, p. 143)

sau:

„unii-nţeleg alţii se uită urât
la *jocul cu mărgele de sticlă*
(Ion Moldovan, *Anotimp real în proză scurtă,* APG ’80, p. 158)

ori la filme foarte cunoscute:

„Închinare: Unde e al capone în costum de ginerică ?
Unde sînt filmele cu stan şi bran ?
(Romulus Bucur, *Cum o fi arătând un dadaist bătrîn?,* APG ’80, p. 41.)

sau la versuri celebre ca cele ale lui François Villon:

Unde e moartea – văduvioara tinerică?
*Mais où sont les neiges d’antant ?* [s.n.]
(*Ibidem*)

este pentru a demonstra că poezia a atins un prag, un impas de care este conştientă – căci recurge la *construcţiile* anterioare – de unde tenta de autoironie. Impasul nu poate fi depăşit decât prin reorientarea limbajului, în general, şi a limbajului poetic, în special, către sine însuşi, fie în sensul preluării acestor *construcţii* în scopul obţinerii unor efecte inedite, fie printr-o atitudine metalingvistică evidentă[9], fie printr-o *deschidere lexicală* impresionantă.

Înţelegem prin *deschidere lexicală* preluarea şi utilizarea, ca elemente ale limbajului poetic, a unor termeni şi sintagme aparţinând limbajelor: ştiinţific (*„Hipertext şi hiperlume* / ce nu-ncape-n minţi de ghips“, *„sofistica* rîncedă a acceptării“, „coborînd ca *acidul sulfuric* în oase“), familiar (*„pe bune*, o să fie aşa de *ca lumea*“), dar şi utilizarea franţuzismelor, („diagnostic *à rebours“, „am flanat pe aleile prăfoase“*), a anglicismelor („parcă eram amîndoi într-un *thriller“*) etc.

În poezia generaţiei ’80, se întâlnesc formele de manifestare ale intertextualităţii cele mai diverse, de la *calchiererea prozodică şi lexicală*, cu efecte ilare, ca de pildă în versurile:

„Teiul Doamnei pare zugrăvit în cridă.
În cofetărie intră o gravidă
Astfel stă la coadă între muşterii
Ca o garofiță printre păpădii [...]
Checuri cu stafide doarme în vitrine.
E frigoriferul greu de savarine [...]
Iar copila noastră, galeş durdulie,

Vine la măsuța-mi cu o sarailie [...]
Iar sub gene lunge, ca o hurioară,
O privire dulce, ca de surioară
Şi-un obraz ca luna, pal îi schinteiază
Muşterii merge, coada-naintează... “
(Mircea Cărtărescu, *Garofița*, T. p. 104-105)

în care se preia alexandrinul din *Muma lui Ştefan cel Mare*, dar şi forme lexicale eminesciene (*cridă*, *lunge*), până la *falsul citat*:

„Beam cîte o bere, cerusem micii
*un cerc de stele împrejur*
*deasupra cerc de stele*“ [s.n.]
(Ion Stratan, *A doua seară eram amici*, AD, p. 76)

sau la *reproducerea exactă* a unor inscripții:

„apă apă gesturi frînturi de vorbe priviri furişări lucruri
recipientul cu *LEMON JUICE ZITRONENSAFT BRIX & POTASSIUM SORBATE 1,2 %* [s.n.]
Totul în notaţii simple în jurul lumii simple."
(Ioan Moldovan, *Anotimpul în real (proză scurtă)*, APG '80, p. 155)

Foarte frecvent apare şi *aluzia,* în formele vagi – „Tu eşti femeia cu nume de recamier", aluzie realizată, în cazul de faţă, printr-o inversare deliberată, de tip metonimic, a ordinii iniţiale (nu femeia are nume de recamier, ci obiectul de mobilier şi-a primit numele după cel al Doamnei de Récamier) – sau mai evidente, precum în exemplul următor, ce reproduce titlul unui binecunoscut volum al lui Jacques le Goff:

„Dăruieşte-mi o orhidee de sulfamidă
care înfloreşte numai în *amurgul evului mediu*
şi doar o dată la o sută de librării"
(Mircea Cărtărescu, *Ne pregătim să facem daruri*, T., p. 114)

ori în versurile de mai jos, ce înglobează o secvenţă biblică:

„oceanul se aprinsese cu peştii în ceaţă
*şi a fost seară şi a fost dimineaţă*
de fundul apei coralii şi madreporii
Legănau caravele în aburii florii [s.n.]
(M. Cărtărescu, *Arca lui Noe*, T., p. 97)

Alte poeme înglobează chiar reproduceri *tale quale* de secvențe devenite celebre („lucy în cerul cu diamante“ – reproducere a titlului unei melodii a formației Beatles, „cherchez la femme “ – binecunoscuta butadă franțuzească, „noli me tangere“ – cuvinte adresate de Iisus Cristos Mariei Magdalena, în dimineața învierii etc.).

Relația evidentă cu tropii se stabileşe însă în momentul în care intertextul[10] este integrat în structura acestora, respectiv, a metaforei şi, mai ales, pe poziția termenului metaforizant:

„Mi s-a arătat carnea lui
*Icoană-ntr-un altar s-o pui*
*La închinat*, şi am uitat. “ [s.n.]
(Ion Stratan, *Doi*, APG ’80, p. 287)

După cum se observă, în fragmentul de mai sus, avem a face cu o metaforă *in praesentia*: „carnea [...] / Icoană [...] “, în care elementul „icoană“ este metaforizantul, numai că el aparține şi unei alte structuri (restul secvenței subliniate) de care este inseparabil, întrucât s-a impus ca atare prin intermediul altui text literar, foarte cunoscut (o poezie a lui G. Coşbuc). Din această cauză, elementul „icoană“ *face corp comun* cu restul fragmentului şi, în acest fel, intertextul este integrat în structura metaforei, pe poziția termenului metaforizant.

Acelaşi procedeu, de înglobare a intertextului în structura metaforei îl regăsim şi în versurile:

„...dar dragostea
dragostea ?! toată lumea pare să creadă că sînt leneş,
dar nu-mi pasă, cred că sînt nebuni (john).

*dragostea... o oglindă purtată de-a lungul unei coapse*
[...]
bat la maşină. nu îmi simt inima. nu-mi cunosc creierul.
e pace, pace şi realism.
*sînt o oglindă purtată de-a lungul unei coapse*." [s.n.]
(Mircea Cărtărescu, *Pace şi realism*, T.
p. 204 -205)

Elementele „dragostea" şi, respectiv, [eu], rămas subînțeles, reprezintă termenii metaforizați ai unor metafore de tipul „X este Y". Atât în primul caz, cât şi în al doilea, „oglindă" este termenul în raport cu care se stabileşte analogia, metaforizantul. Dar acest element aparține, la rândul său, unei structuri, unui context de care nu poate fi separat, deoarece el a fost preluat dintr-un alt text şi perpetuat de o întreagă tradiție de critică literară, chiar dacă, în poemul la care ne-am referit, apare sub forma falsului citat. Oricum, acest pseudocitat trimite obligatoriu cititorul la citatul original, iar faptul că el este atras în operația de constituire a metaforei demonstrează că acest trop este un spațiu propice manifestării intertextualității.

Alteori, când poetul scrie:

„Poate chiar tu care spui:
*Ironia, o frază de dînşii inventată* ..." [s.n.]
(Traian T. Coşovei, *Alte amintiri din copilărie*,
C., p. 40)

recurgând, de asemenea, la pseudocitat (trimiterea la *Împărat şi proletar* este clară) realizează, mai curând, o definiție cu aspect de metaforă *in praesentia* („X [este ] Y").

Dar se întâlnesc şi situații în care trimiterea intertextuală se face la nivelul termenului metaforizat, aşa cum putem observa în exemplul:

> „Coroanele dentare rod soarele, udate la rădăcină
> de *bouvard şi pécuchet*, artiştii ploii“
> (Mircea Cărtărescu, *VII*, T. p. 155)

unde avem a face cu o înlănțuire de tropi complicată, generată de dubla lecțiune a cuvântului „coroane“, căci determinantul său – „dentare“ ne face să ne gândim la un anumit referent, în timp ce contextul „udate la rădăcină“ conduce spre alt referent (vegetal). Răspunzătoare de această ambiguitate, de pendularea între cei doi referenți este şi metafora „rod soarele“ („rod“ trimițând la domeniul dentar, iar „rod soarele“ creând imaginea soarelui acoperit de coroanele copacilor).

Cea de-a doua lecțiune a termenului „coroane“ [de copaci] dă posibilitatea autorului să realizeze conexiunea cu binecunoscutul roman flaubertian. Poetul speculează omonimia dintre numele personajelor şi titlul romanului şi le implică într-o structură metaforică în care „bouvard şi pécuchet“, pe de-o parte, şi „artiştii ploii“, pe de alta, sunt cei doi poli ai tropului. De data aceasta însă, termenul metaforizat este cel preluat din alt text, iar ocurența sa este pregătită semantic de ocurența termenilor „coroane“, „rădăcină“, – în sensul lor vegetal –, „udate“, ce reprezintă tot atâtea aluzii la personajele respective a căror pasiune a fost, între altele, grădinăritul.

Totuşi, spațiul în care intertextualitatea se manifestă mai frecvent sub diversele sale forme este termenul metaforizant:

„Uneori mă gîndesc la tine
*Fetiță cu chibrituri –*
cu scrumiere şi ceşti de cafea – care citeşti

reviste de modă şi tricotezi “ [s.n.]
(*Idem, Uneori*, AC., p. 123)

ca în exemplul de mai sus, în care termenul metaforizant trimite la personajul lui Andersen. Pe de altă parte, „fetiță cu chibrituri“ rămâne pasibil de o dublă lecțiune: contextul („scrumiere“, „ceşti de cafea“) impune şi o interpretare *ad litteram*, care, de altfel, dă naştere ironiei.

Iată, deci, că metafora nu se constituie numai ca punte de legătură între două elemente – în virtutea unei trăsături anume, comună acestora – ci şi între două texte, atunci cînd ea se constituie ca spațiu de manifestare a intertextualității. Pentru exemplificare ni se pare ilustrativă poezia lui Ion Stratan, intitulată *Doi*:

«„Albie de porci te fac
O, ce bucurie
Cu vărsat am să te-mbrac
Şi lături o mie.“

În alt sat
Am uitat

A venit
M-a luat.

N-am sculptat. N-am pictat
Am iubit
M-a uitat. *M-a murit*.» [s.n.]
(APG ’80, p. 288)

Să remarcăm, deocamdată, că poetul însuşi atrage atenţia asupra intersectării a două texte: croşetele ne aparţin, dar ghilimele sunt ale autorului. În plus, să observăm că ceea ce conţin ghilimelele – deşi ne-am aştepta să fie un citat din alt text – este, de fapt, un pseudocitat, o parodie intenţionat vulgară a unei cunoscute poezii de Crăciun. Însă, spre deosebire de textul original („Pom de Anul Nou te fac / O, ce bucurie / Cu betealã am sã te-mbrac / Şi steluţe-o mie“ ), prima strofă din poezia lui Ion Stratan – un pseudocitat – se caracterizează printr-o mai intensă activare a nivelului figurativ. Afirmăm acest lucru deoarece, acolo unde cel dintâi nu conţinea nici o figură, cu excepţia, eventual, a hiperbolei („Şi steluţe o mie“), cel de-al doilea – adică textul poetului optzecist –, introduce metafora mai întâi preluând-o de-a gata din expresia populară „a face albie de porci“ şi apoi plasând-o în aşa fel, încât să se situeze în antiteză cu versurile poeziei populare (*vărsat* în loc de *betealã* şi *lături* în loc de *steluţe*). Iată cum întrepătrunderea dintre două texte – cel vechi, anonim şi cel creat de poetul Ion Stratan – trece prin filtrul nivelului figurativ şi mai ales, al metaforei, căci parţiala identitate formală dintre cele două secvenţe „Pom de Anul Nou *te fac*“ / „Albie de porci *te fac*“ (care este o metaforă) facilitează realizarea parodiei. Mai mult, legătura operată de metaforă nu are loc numai între textul citat de noi anterior şi textul parodic al lui

Stratan, ci şi între acestea două şi espresia „a face albie de porci“, populară, care funcţionează independent de orice text.

Intertextualitatea se manifestă cu succes la nivelul tropilor, dar nu în mod exclusiv. Ne-o demonstrează însăşi structura morfo-sintactică neobişnuită din finalul poemului, structură amintind de stilul lui Nichita Stănescu: „M-a murit“, dar şi exemplu următor, aparţinând aceluiaşi autor, în care legătura dintre intertext şi trop sau figură nu se stabileşte direct, prin suprapunere, aşa cum am arătat anterior, ci într-un mod de care ne vom ocupa în cele ce urmează:

„Aici lucrurile se încurcă. Memoria memoriei
Îmi dă, claie peste grămadă, de furcă doar timbre
Pentru fiecare cuvînt, doar imagini şi scene,
Desene fluturînd sfîşiate învîrt de antene.
Nu se poate vorbi, nu se poate descrie. Cam unu la mie.
[...]
Sugrum hidra lîngă un zid. Zeii întreabă
– Nu-i mort, n-a murit ?
*Atunci feciorul este un stupid*. Şi ne-njură ?
*Grozav, coane. Parol, rezon coane*. Ce ură!!!
Să-i dăruim al beţiilor dar ! [...] Să-l avansăm soldat.
[...] *Mai ştiu şi eu la ce gîndeam ?*
*Ce-i pasă păsării de ram ? De rupi din*
*Codru-o rămurea, ce-i pasă codrului de ea ?*
*Ave moriturus. Imperatores te salutant.*
Măcar muream singurul [...]

Umflam zepelinul
Eram din ce în ce mai roşi şi mai roşii
*La cîntat s-au lepădat de mine cocoşii.*“ [s.n.]
(*Id. ib.*, p. 288-289)

Strofa de început apare ca un preambul, sugerând, cu rafinament, cititorului că ceea ce urmează să fie spus e rodul unei strategii auctoriale, rezultat al impasului în care se află limbajul poetic însuşi şi de care poetul este conştient („memoria memoriei“, „Pentru fiecare cuvînt doar imagini şi scene“, „Nu se poate vorbi, nu se poate descrie“). În strofele care urmează, formele intertextualității trec de la citatul propriu-zis („Atunci feciorul este un stupid“, „Mai ştiu şi eu la ce gîndeam ?“, „De rupi din / Codru-o rămurea, ce-i pasă codrului de ea ?“), la pseudocitat („Ave moriturus. Imperatores te salutant“ – obținut prin deformare chiasmatică – şi la aluzie ironică („La cîntat s-au lepădat de mine cocoşii“) reprezentând global un colaj ce funcționează într-un mod aparte. Fiecare secvență subliniată este preluată (fie ea reprodusă *ad litteram*, fie modificată) şi utilizată pentru a exprima altceva decât în textul din care provine.

E o formă originală de *substitutio*, cee ce ne duce, în unele situații, cu gândul la modul de funcționare al tropilor. Toate aceste secvențe – ce reprezintă tot atâtea forme de manifestare a intertextualității – sugerează mai mult decât par să afirme. Credem că, dacă acea formă a intertextualității pe care o identificăm poate fi izolată de context fără prejudicierea coerenței semantice a fragmentului respectiv, atunci ea funcționează ca o figură (ceea ce se pierde prin suprimarea ei fiind efectele pe care prezența sa le-ar fi indus), în timp ce, dacă izolarea cu pricina este imposibilă, întrucât ar distruge sensul întregului fragment (şi, implicit, ar schimba interpretarea acestuia), atunci se poate vorbi de o modalitate de funcționare similară tropilor. De pildă, în exemplul oferit de Ioan Moldovan şi reprodus la pagina 96, citatul (inscripția) „LEMON JUICE ZITRONENSAFT BRIX & POTASSIUM SORBATE 1,2 %“ poate foarte bine să lipsească, fără a dăuna coerenței semantice a ansamblului poeziei. La fel, falsul citat din poezia lui Ion Stratan, *A doua seară eram amici*

(p.76) – *un cerc de stele împrejur, deasupra cerc de stele* – nu este legat nici sintactic, nici semantic de context („Beam cîte o bere, cerusem micii“). Dimpotrivă, în texte cum sunt cele ale lui Mircea Cărtărescu, citate la p. 98 intertextul şi contextele respective sunt mult mai bine sudate. Dubla lecțiune identificabilă în versurile „Coroanele dentare rod soarele, udate la rădăcină / de bouvard şi pécuchet, artiştii ploii“, precum şi paradigma creată prin enumerarea „[Fetiță] cu chibrituri, / cu scrumiere şi ceşti de cafea“ generează, în fiecare caz în parte, o relație sintactică şi semantică cu contextul aproape imposibil de distrus.

Dar, în relația unui text cu altul – atunci când ia formele manifeste ale citatului, pseudocitatului, aluziei, colajului etc. – nu este implicată numai metafora. De pildă, în versurile:

> „Îngrămădire. Îmbulzeală.
> Cuvinte ce-*au venit, au văzut şi au vîndut.*
> *Şi-au ars pe buza de sub rugul ultimului dintre eretici*“ [s.n.]
>
> (Traian T. Coşovei, *Poemele siameze*. *IV*, ÎAC., p. 74)

sunt implicate personificarea şi metonimia. În primul rând, falsul citat „au venit, au văzut, au vîndut“, din versul al doilea, transformă intertextul într-o personificare, deoarece atribuie unui inanimat („cuvintele“) acțiuni specifice animatelor caracterizate de trăsătura semantică / + uman /, dar din această cauză poate fi interpretat şi ca metonimie de tipul efect pentru cauză (*cuvintele* pentru *cei care le rostesc*). În al doilea rând, secvența „Cuvintele (...) au ars pe rug “ include o metonimie (tot de tipul efect pentru cauză), dar, în acelaşi timp, trimite la celebra istorie a lui Giordano Bruno şi, ca formă de manifestare a intertextualității, se constituie într-o inspirată aluzie.

Tot o implicare a metonimiei în manifestarea intertextualității o regăsim şi în următorul exemplu:

„Capul meu cade
pe
maşina de scris [...]
*Fruntea de rînduri mi-e plină* "[s.n.]
(Florin Iaru, *HAI KU MINE PESTE MUNTELE FUDJI*, APG '80, p. 135)

Ne referim la ultimul vers, pseudocitat obținut prin deformarea versului eminescian „Fruntea de gînduri mi-e plină", dar care include, în acelaşi timp, şi metonimia efect pentru cauză (*rânduri* pentru *gîndurile* care le produc). Ocurența pseudocitatului se asociază cu efectul de autoironie deoarece, dorind să spună, totuți, *altceva* – ca dovadă, modificarea citatului original – autorul recurge la o secvență poetică deja intrată în universul cunoştințelor artistice ale cititorului (în enciclopedia acestuia), recurge deci, deliberat, la o construcție *de-a gata.*

Dar există şi posibilitatea ca citatul introdus în noul text să nu conțină nici un trop sau să nu fie integrat – cel puțin aparent – în context prin vreo legătură de tip metaforic, aşa cum se întâmplă în exemplele prezentate anterior. Este şi cazul poeziei *Nici un gînd astă seară*, a lui Traian T. Coşovei, respectiv al strofei finale:

„Afară,
în stradă, bat cu pumnii în poduri, ferestre, beciuri şi uşi:
Nu-i nimeni, nu-i nimeni –
răspunde o voce prin cărămidă, prin țiglă, prin zid.

Nu-i nimeni, nu-i nimeni, nu-i nimeni!
– *Atunci feciorul este un stupid*...“ [s.n.]
(AC., p. 132)

în care ultimul vers ar putea avea alura unei continutri fireşti a contextului (presupusului dialog) şi, literal vorbind, aşa şi este. Numai universul cunoştinţelor literare ale cititorului îl face să recunoască replica lui Caragiale, fapt care este transferat în prim-plan. Important, acum, nu mai este ceea ce fragmentul spune literalmente, ci ceea ce comunică dincolo de semnificaţia literală. Situaţia devine reductibilă la „X spune *altceva* sau *şi altceva* decât pare să spună“ şi, aşa stând lucrurile, atingem un nivel în care întreaga secvenţă (ultimul vers) funcţionează ca o figură. În acest sens, Emilia Parpală-Afana afirma că „Pentru fiecare text particular, cititorul trebuie să sesizeze dacă citatul are autonomie faţă de structura profundă, caz în care funcţionează ca o figură de stil sau dacă e inserat în structura profundă, devenind metaforă producătoare de sens.“[11]

Ceea ce ni se pare cu adevărat demn de reţinut este faptul că, aşa cum o dovedesc exemplele excerptate din textele poetice consultate de noi, tropii şi, cu precădere metafora, se dovedesc a fi spaţii propice manifestării intertextualităii (fie numai şi prin aceea că, în esenţă, ei reprezintă punţi între alterităţi), iar la rândul lor, formele de manifestare a intertextualităţii funcţionează, adesea, în cadrul textelor poetice asemenea figurilor.

NOTE:

1. Despre relația creată între poet, ca utilizator al semnului lingvistic şi acesta din urmă, Emilia Parpală-Afana observa, în *Poezia semiotică. Promoția '80:* „Limbajul poetic a atins un grad de codificare atît de înalt, încît poetul nu mai poate lucra decît cu prefabricate de sens, şi de expresie. Între cod şi utilizator se interpune, în procesul enunțării, un strat intertextual care ecranează relația directă cu semnele limbii." (Craiova, Editura Sitech, 1994, p. 60).
2. Gérard Genette, *apud* *** *Dicționar general de ştiințe. Ştiințe ale limbii,* Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1997, p. 258.
3. Amintim că o interesantă trecere în revistă a formelor de manifestare a intertextualității în poezie a întreprins-o Emilia Parpală-Afana, *op. cit.*, p. 59-67.
4. Vol. II, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1985, 156.
5. Radu G. Țeposu, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu nouă*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1993, p. 37.
6. Vol. *Totul*, p. 200.
7. Aurel Dumitraşcu, APG '80, p. 102.
8. Mircea Cărtărescu, T., p. 175.
9. Despre această modalitate de a inova, Emilia Parpală-Afana, în *Poezia semiotică. Promoția'80,* Craiova, Editura Sitech, 1994, afirmă: „poezia optzecistă îmbogățeşte codul cu o nouă specie retorică – epitetul metalingvistic", p. 79.
10. Numim *intertext* acea secvență (fragment) dintr-un text preluată ca atare sau sub o formă modificată, din alt text. Menționăm că extensiunea termenului include, în cazul de față, realități lingvistice foarte variate (citate, false citate, clişee, parodii, aluzii, colaje, imitații la nivel fonetic, morfologic, sintactic, lexical şi prozodic).

11. Emilia Parpală-Afana, *Poezia semiotică. Promoția'80*, Craiova, Editura Sitech, 1994, p. 72.

# *CONCLUZII*

„Dar poezia refuză să mai intre în poem.“[1] – iată o afirmație metatextuală (căci afirmația aparține unui vers dintr-un text poetic) – ce poate rezuma o concluzie la care par să fi ajuns autorii optzeciști și care justifică, într-o anumită măsură, atitudinea adoptată de ei. Înainte însă de a întreprinde orice comentariu, considerăm că este cazul să insistăm asupra distincției terminologice între *poezie* ca *text* – și cu această accepțiune am operat pe parcursul întregii lucrări de față – și *poezie* în sensul de *caracter poetic,* o abstracțiune parțial sinonimă cu lirismul, și cu frumosul, cu emoția, dar și cu expresia estetică a acesteia.

O privire de ansamblu asupra creațiilor generației ’80 ne face să ne dăm seama că poezia românească se afla, în acel moment, într-un impas creat de necesitatea inovației dar și de conștientizarea imposibilității unei inovări absolute, din cauza prestigioasei sale ascendențe lirice și a pericolului epigonismului. Și pentru că aveau ceva de spus, a trebuit ca ei să își asume acest impas. Situația a fost observată și exprimată concis și de Cristian Moraru: „Predecesorii fuseseră niște întemeietori, despărțiseră apele de uscat, pompierismul de manifestările autentice ale eului poetic, reinventaseră lirismul după o lungă perioadă de inflație epică, redescoperiseră tradiția, fuseseră, într-un cuvînt, niște creatori. Ei se delimitaseră nu prin contestare, deoarece nu aveau ce să conteste: vidul nu admite nici măcar semne polemice. Programul lor negativ era unul implicit. Cu totul alta e situația poeziei în jurul anului de grație 1980. Mircea Cărtărescu, Matei Vișniec, Bogdan Ghiu și colegii lor nu se pot afirma decît printr-o

rupere. În timp ce Nichita Stănescu sau Ana Blandiana nu aveau o tradiție imediată, Florin Iaru are una şi trebuie, pentru a adeveni el însuşi, să se rupă de ea.“[2]

Acestă atitudine o semnalează şi Mircea Martin: Reprezentativă mi s-a părut însă atitudinea lor [a poeților optzecişti, n.n.] față de poezie, poezie pe care fac impresia că vor s-o cucerească fugind de ea; îndepărtîndu-se, altfel spus, de ceea ce s-a făcut pînă la ei, de ceea ce au făcut cei care s-au afirmat înaintea lor.“[3]

Impasul se traduce, implicit, şi printr-o criză a mijloacelor poetice, criză depăşită cu o excepțională ingeniozitate de poeții generației ’80. Cum însă nu dorim să anticipăm, vom porni de la dificultatea resimțită în acel moment, de a aduce ceva nou în poezie. Singura soluție era reconsiderarea problematicii raportului dintre cele trei elemente esențiale ale actului de comunicare, *emițătorul, opera* şi *receptorul*, mai precis, a statutelor creatorului, creației (poeziei) şi cititorului. Fără a nega originalitatea profilului artistic individual al poeților respectivi – lucru confirmat şi de diferitele texte-artă poetică – o primă concluzie la care am ajuns este aceea că, în mentalitatea generală, relația dintre *emițător* şi *receptor*, pe de o parte, şi dintre *emițător* şi *operă*, pe de alta, este modificată, ea reprezentând sursa principală, profundă, a schimbărilor constatabile apoi la aproape toate nivelurile, dar mai ales la cel stilistic.

În primul rând, aşa cum am mai arătat, *autorii optzecişti apropie într-atât produsul creației lor de realitatea imediată* – iar modalitățile sunt diverse –, *încât poezia ( în sensul de text) devine, pur şi simplu, un obiect al lumii*. Prin urmare, opera este poem, dar este şi obiect real deci, precum observa Bogdan Ghiu[4]: „Poemul se află la egală distanță față de realitate şi față de poezie [...]. Propriu vorbind, poezia nu există [...]. Nu ştim ce poate fi ea. Nu ştim dacă e imanentă sau transcendentă [...] e aproximare pură, fantasmă, idealitate goală“. Aşadar, afirmația *poezia refuză să mai intre în poem* e, de fapt, o nouă luare de poziție şi față de

*text* (devenit obiect al lumii) şi față de *calitatea acestuia de a fi poetic* – calitate considerată, de acum, neobligatorie. Cu alte cuvinte, dacă textul este obiect al lumii, atunci el este poetic în măsura în care lumea este poetică, poate avea coerență, dar şi incoerențe, conexiuni ştiute – devenite locuri comune –, dar şi bizarerii metaforice, poate permite, uneori, ştergerea graniței dintre genuri şi aşa mai departe. Or, atâta timp cât poezia – ca text – nu se mai vrea, cu orice preț, *poetică* regulile după care este creată se modifică şi ele esențial.

În al doilea rând, în poezia generației ’80, *între emițător şi receptor se stabilesc alte relații*. Autorul scrie (ca) pentru sine, deşi recurge uneori, strategic, la apelative adresate cititorului sau chiar la dedicații (către colegi de breaslă). De aceea produsul (textul) pare să se întoarcă spre origini, spre momentul în care s-a produs actul de creație sau pare chiar în curs de creare; şi de aici, ca o consecință, prezența secvențelor metatextuale şi metalingvistice, dar şi modificarea concepției despre figuri şi tropi şi, în special, despre metaforă. Nefiind constrâns de exigențele unui presupus receptor (pe care mimează că-l ignoră), poetul compune, exclusiv, în conformitate cu sensibilitatea proprie şi cu viziunea individuală asupra lumii, cu riscul ca opera să rămână inaccesibilă unui public larg. Fără îndoială, acest lucru va avea, în mod firesc, repercusiuni la nivelul prozodic şi la cel al figurilor.

Mai întâi, admițând că metafora presupune doi poli, în sensul existenței – în structura de adâncime – a două elemente, dintre care unul având rolul de *a exprima mai persuasiv,* de *a face mai cunoscut*, de *a pune în evidență* anumite laturi ale celuilalt, constatăm că metafora optzecistă, deşi expresivă, nu pune în evidență, ci *mai curând obliterează obiectul metaforizat*. Acest lucru se întâmplă fie din cauza generării succesive a metaforelor ori a suprapunerii lor cu alți tropi sau figuri de stil, fie din pricina recurgerii la termeni şocanți din punct de vedere lexical – ne referim la marea diversitate a domeniilor din care sunt selectați –,

fie din cauza *inovațiilor operate la nivelul stabilirii analogiei*. Acesta este punctul în care receptorul se află în dificultate, întrucât nu mai poate identifica trăsătura sau trăsăturile comun(e) obiectelor, care să fi condus la crearea metaforei. Chiar dacă excludem necesitatea veridicității trăsăturii sau trăsăturilor comune generatoare de posibile analogii – problemă asupra căreia au atras atenția şi alți cercetători, aşa cum am arătat într-un capitol anterior – rămâne întrebarea: atunci în virtutea a ce ia naştere metafora? De ce natură e analogia? Mai precis, dacă receptorul admite „bujori în obraji“ (deşi este ştiut că există şi bujori albi) ori „negru de supărare“ (cu toate că omul, din cauza aceleiaşi supărări, poate deveni de un roşu apoplectic sau de un alb cadaveric (o face inconştient, în virtutea unei tradiții enciclopedice care face ca o anumită trăsătură să primeze. În astfel de cazuri, veridică sau nu pentru receptor, baza analogiei există, în sensul că poate fi reperată. Or, metafora optzecistă pare *să aboleascâ analogia* sau, mai bine, *acel tip de analogie la care se aştepta receptorul*.

Aceste rezultate, *obliterarea obiectului metaforizat,* precum şi *abolirea analogiei de tip clasic* şi *instaurarea unei modalități noi de a apropia obiectele în procesul de constituire a metaforei* sunt două proprietăți esențiale (chiar dacă nu şi originale) ale metaforei cultivate de generația ’80, care ne-au determinat să vedem în ea o *metaforă în oglindă.*

Dar cauza generatoare este, credem noi, o mutație produsă la nivelul sensibilității, iar ceea ce receptorului îi poate apărea ca o depoetizare a limbajului nu este decât rezultatul, reflectarea *la suprafață* a problemelor, a dramelor spiritului modern ce îşi pun amprenta asupra personalității creatoare a fiecăruia dintre autori. Poeții acestui val nu sunt nici întemeietori – originalitatea lor nu constă în crearea de mijloace expresie noi, ci în fantezia debordantă cu care sunt speculate efectele celor cunoscute –, nici nu se erijează în *voci*, în *reprezentanți* ai unor idealuri sociale sau naționale. Ei se conformează individualismului modern şi devin

exponenți ai unei lumi obsedate de realitatea dezintegratoare. Din această cauză, am considerat că funcția cea mai importantă a metaforei, în cazul exemplelor oferite de optzeciști, este funcția cognitivă, nu cea estetică. Concluziile la care am ajuns este că, prin intermediul acesteia reuşim să cunoaştem:

**1. conexiunile inedite ce se pot face între lucruri, ceea ce presupune dezvăluirea unor asemănări şi, implicit a unor dizanalogii între obiecte aparent diferite; altfel spus, metafora oferă o cale de cunoaştere a lumii (ideea nu este deloc nouă), a realității contemporane poeților.**

**2. universul interior al fiecărui poet în parte, dar şi acea mutație la nivelul sensibilității artistice a generației, care fac ca analogiile să nu mai fie create pe baza unor trăsături semantice, ci afectiv-emoționale.**

**3. influența epocii, a contextului socio-cultural, dar şi a civilizației materiale asupra operei poetice traduse, în problema tropului care ne interesează aici, printr-un lexic specific şi prin realizarea unor analogii permise de o estetică – cea contemporană –, la un moment dat, dar respinse cu vehemență de anumite epoci anterioare.**

De aceea, adesea, metafora pare incomprehensibilă pentru receptor. Principiile conform căreia era altădată alcătuită par să se dezintegreze deoarece:

1. Obiectele sunt puse în legătură în virtutea *impresiei* pe care o produc poetului ori *senzaţiei* pe care acesta o încearcă în raport cu ele.

2. Importantă pentru definirea profilului estetic al poeziei optzeciste apare şi oscilaţia între atitudinea aproape sfidătoare faţă de podoabele retorice (prin evitarea lor şi chiar transformarea lipsei acestora în modalitate nouă de expresie, căci această lipsă devine elocventă prin faptul că demonstrează ceva) şi integrarea metaforei în contexte suprasaturate de tropi şi de figuri ori în structuri filate până la pierderea din vedere a termenului iniţial sau la suprapunerea lor, ceea ce-i conferă o notă complicată, barocă.

3. Metafora optzecistă recurge, ca bază a analogiei, la *asemănarea fonetică a termenilor,* în locul asemănării (identităţii parţiale) la nivelul trăsăturilor semantice ale referenţilor, o consecinţă a acestui fapt reprezentând-o estomparea graniţelor dintre metaforă şi jocurile de cuvinte.

4. De asemenea, caracteristică pentru metafora din această perioadă este frecvenţa cu care ea se transformă în spaţiu de manifestare a intertextualităţii. Fără îndoială identificăm, în aceasta, şi o cale de manifestarea a culturii pe care o posedă poeţii generaţiei, dar şi manifestarea unei mentalităţi noi. Dacă textele sunt obiecte ale lumii, atunci întrepătrunderea lor capătă valoare metaforică, aşa cum şi între lucruri pot fi stabilite relaţii de tip metaforic.

5. Dacă metafora este substituția unui termen prin altul în virtutea unei asemănări a obiectelor desemnate de aceşti termeni[5], atunci subtituirea unei secvențe care ar fi trebuit să aparțină poetului optzecist optzecist prin alta, preluată *de-a gata* într-un alt text poate fi şi ea metaforică, cu condiția ca între secvența *virtuală* (a poetului optzecist) şi cea *actuală* (cea la care s-a făcut apel şi care este prezentă în textul nou) să existe o punte de legătură. Această legătură poate rămâne adesea obscură pentru receptor. Dar ea traduce, aproape de fiecare dată, gestul autoironic de a sugera imposibilitatea limbajului poetic de a inova la modul absolut sau de a exprima mai bine decât limbajele altor domenii decât cel literar.

6. Este posibil ca, din cauza impasului în care se află limbajul poetic în această perioadă – şi de care autorii sunt foarte conştienți – dar şi datorită orientării vădite, programatice, spre real, metafora să frizeze, uneori, vulgaritatea (prin zona lexicală din care este selectat termenul metaforizant). Nu este vorba de o resuscitare a esteticii urâtului în sens baudelairian, ci, poate, doar de o simplă consecință a tendinței de ştergere a granițelor dintre registre şi genuri – în contextul literaturii, şi dintre artă şi realitate – în contextul lumii. Un argument în acest sens ni se pare mărturisirea lui Alexandru Muşina, din *Poezia cotidianului*[6]: „Nu trebuie aşadar să ne mire puternica senzualitate, senzorialitate aş spune, din poeziile celor mai talentați tineri, senzualitate care, unor urechi «fine», le sună a vulgaritate, obscenitate chiar. E aici, în acest pansenzorialism, o nevoie de autenticitate, pentru că, orice construcție imaginară riscă să fie fadă şi fastidioasă fără o «bază» senzorială, proaspătă. Automat apare şi o determinare inversă. Poetul trebuie să scrie despre realitatea imediată, deoarece nu putem cunoaşte senzorial nimic din afara cîmpului nostru obiectual. Aşa încît mi se pare normal că sistemul metaforic-obiectual al poetului care, îndeobşte,

trăieşte la oraş, să cuprindă mai degrabă «asfaltul cu troleibuzele» decît «cîmpul cu florile».“ Despre situaţia nou-creată, Cristian Moraru afirma: „În noua ei vîrstă, poezia devine echivalentă lumii; o dată abolită distincţia text/realitate, poezia are în lumea de azi o funcţionalitate echivalentă oricărui element din lumea reală.“[7] Şi într-adevăr, poezia acestei perioade este una a transgresării tuturor regulilor, prin ridicarea graniţelor dintre genuri şi dintre registre, prin învestirea unor elemente specifice cu roluri similare figurilor şi tropilor, prin modificarea accepţiunii (în sensul lărgirii impresionante a înţelesului) metaforei şi a bazei acesteia – analogia, indispensabilă oricărei evadări în ficţiune.

NOTE:

1. Ion Mureşan, *Izgonirea din poezie*, APG ’80, p. 173.
2. Cristian Moraru, *Ostentaţie şi ironie*, în vol. *Competiţia continuă. Generaţia`80 în texte teoretice*. Antologie alcătuită de Gheorghe Crăciun, Piteşti, Editura Vlasie, 1994, p. 106.
3. *Apud* Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1993, p. 17.
4. Bogdan Ghiu, *Reportaj despre poem*, în vol. *Competiţia continuă. Generaţia’80 în texte teoretice*, Antologie alcătuită de Gheorghe Crăciun, Piteşti, Editura Vlasie, 1994, p. 142.
5. Cf. *Limba română contemporană. Vocabularul*, Ediţie revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1985, p. 55.
6. În vol. *Competiţia continuă. Generaţia’80 în texte teoretice*. Antologie alcătuită de Gheorghe Crăciun, Piteşti, Editura Vlasie, 1994, p. 134.
7. Cristian Moraru, *Ostentaţie şi ironie*, în *ibidem*, p. 103.

# *VOLUME DE POEZII CONSULTATE*

**Antonesei, Liviu,** *Pharmakon*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989 [P].

**Antonesei, Liviu,** *Căutarea căutării*, Iaşi, Junimea, 1990 [CC].

**Cărtărescu, Mircea,** *Faruri, vitrine, fotografii*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1980 [FVF].

**Cărtărescu, Mircea,** *Poeme de amor*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1983 [PA].

**Cărtărescu, Mircea,** *Totul*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985 [T].

**Cărtărescu, Mircea,** *Levantul*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1990 [L].

**Coşovei, Traian, T.,** *Ninsoarea electrică*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1979 [NE].

**Coşovei, Traian, T.,** *1, 2, 3 SAU...*, Bucureşti, Editura Albatros, 1980 [123].

**Coşovei, Traian, T.,** *Cruciada întreruptă*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982 [CÎ].

**Coşovei, Traian, T.,** *Poemele siameze*, Bucureşti, Editura Albatros, 1983 [PS].

**Coşovei, Traian, T.,** *În aşteptarea cometei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească,1986 [AC].

**Coşovei, Traian, T.,** *Rondul de noapte*, Bucureşti, Editura Militară, 1987 [RN].

**Danilov, Nichita,** *Fântâni carteziene*, Iaşi, Editura Junimea, 1980 [FC].

**Danilov, Nichita,** *Câmp negru*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982 [CN].

**Danilov, Nichita,** *Arlechini la marginea câmpului*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985 [AMC].

**Danilov, Nichita,** *Poezii*, Iaşi, Junimea, [f.a.], [P].

**Danilov, Nichita,** *Deasupra lucrurilor neantul*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1990 [LN].

**Dumitraşcu, Aurel,** *Furtunile memoriei*, Bucureşti, Editura Albatros, 1984 [FM].

**Dumitraşcu, Aurel,** *Biblioteca din nord*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984 [BN].

**Eminescu, Mihai,** *Poezii*, Editura Eminescu, 1984 [P].

**Ghiu, Bogdan,** *Manualul autorului*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989 [MA].

**Grigore, Paul,** *Aluminură,* Bucureşti, Editura Litera, 1991 [A].

**Iaru, Florin,** *Cântece de trecut strada*, Bucureşti, Editura Albatros, 1981 [CTS].

**Iaru, Florin,** *La cea mai înaltă ficțiune*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984 [CMÎF].

**Iaru, Florin,** *Înnebunesc şi-mi pare rău*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1990 [ÎSPR].

**Marin, Mariana,** *Un război de o sută de ani*, Bucureşti, Editura Albatros, 1981 [RSA].

**Marin, Mariana,** *Aripa secretă*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981 [AS].

**Marin, Mariana,** *Atelierele 1980–1984*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1990 [A].

**Moldovan, Ion,** *Viață fără nume*, Editura Dacia, 1980 [VN].

**Moldovan, Ion,** *Exerciții de transparență*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984 [ET].

**Moldovan, Ion,** *Insomnii lîngă munți*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989 [IM].

**Mureşan, Ion,** *Carte de iarnă*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981 [CI].

**Mureşan, Viorel,** *Scrisori din muzeul pendulelor*, Bucureşti, Editura Albatros, 1982 [SMP].

**Mureşan, Viorel,** *Biblioteca de os*, Cluj, Editura Dacia, 1991 [BO].

**Muşina, Alexandru,** *Strada Castelului 104*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984 [SC].

**Muşina, Alexandru,** *Lucrurile pe care le-am văzut*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1992 [LV].

**Padina, Viorel,** *Poemul de oţel*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1991, [PO].

**Pantea, Aurel,** *Casa cu retori,* Bucureşti, Editura Albatros, 1980 [CR].

**Pantea, Aurel,** *La persoana a treia*, Bucureşti, Editura Cartea Românească,1992, [PT].

**Petreu, Marta,** *Aduceţi verbele*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981 [AV].

**Petreu, Marta,** *Dimineaţa tinerelor doamne*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1983 [DTD].

**Pişcu, Daniel,** *Aide-mémoire*, Bucureşti, Editura Litera, 1989 [AM].

**Popescu, Cristian,** *Cuvînt înainte*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1988 [CÎ]

**Popescu, Simona,** *Xilofonul şi alte poeme*, Bucureşti, Editura Litera, 1990 [XAP].

**Romoşan, Petru,** *Comedia literaturii*, Bucureşti, Editura Albatros, 1980 [CL].

**Romoşan, Petru,** *Rosa canina*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982 [RC].

**Stoiciu, Liviu Ioan,** *Cînd memoria va reveni*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985 [CMR].

**Stoiciu, Liviu Ioan,** *O lume paralelă*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989 [LP].

**Stratan, Ion,** *Ieşirea din apă*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981 [IA].

**Stratan, Ion,** *Cinci cîntece pentru eroii civilizatori*, Bucureşti, Editura Albatros, 1983 [CCEC].

**Stratan, Ion,** *Lumina de la foc*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1990 [LF].

**Stratan, Ion,** *Lux*, Bucureşti, Editura Albatros, 1992 [L].

**Tolcea, Marcel,** *Ochiul inimii*, Timişoara, Editura Facla, 1988 [OI].

**Vişniec, Matei,** *La noapte va ninge*, Bucureşti, Editura Albatros, 1980 [NN].

**Vişniec, Matei,** *Oraşul cu un singur locuitor*, Bucureşti, Editura Alnatros, 1982 [OSL].

**Vişniec, Matei,** *Înțeleptul la ora de ceai*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984 [ÎOC].

**Vlasie, Călin,** *Laborator în spațiu*, Bucureşti, Editura Albatros, 1984 [LS].

**Vlasie, Călin,** *Întoarcere în viitor*, Bucureşti, Editura Litera, 1990 [ÎÎV].

*** *Aer cu diamante* [Mircea Cărtărescu, Traian T. Coşovei, Florin Iaru, Ion Stratan], Bucureşti, Editura Litera, 1982 [AD].

*** *Antologia poeziei generației '80.* Antologie întocmită de Alexandru Muşina, Piteşti, Editura Vlasie, 1993 [APG '80].

*** *Atlas de sunete fundamentale*. Traduceri, prefață şi postfață de Ştefan Augustin Doinaş, Cluj, Editura Dacia, 1988 [ASF].

*** *Cinci*, Bucureşti, Editura Litera, 1982. [Romulus Bucur, Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter, Mariana Marin, Alexandru Muşina] [C].

*** *Pauza de respirație*, Bucureşti, Editura Litera, 1991. [Andrei Bodiu, Simona Popescu, Caius Dobrescu, Marius Oprea] [PR].

# *BIBLIOGRAFIE*

******* *Analize de texte poetice. Antologie*. Coord. acad. I. Coteanu, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1986.
**Angelescu, Silviu,** *Procedee literare şi figuri de stil: metafora şi metonimia*, LLR, 16, nr. 2, 1987, p. 19-21.
**Aristotel,** *Poetica*, Studiu introductiv, traducere şi comentarii de D. M. Pippidi. Ediția a III-a, îngrijită de Stella Petecel, Bucureşti, Editura IRI, 1998.
**Aristote,** *Rhétorique*, livre III, Paris, Société d'éditions „Les belles lettres", 1973.
**Augustin, Aurelius, F.,** *De magistro*. Ediție bilingvă, Bucureşti, Humanitas, 1994.
**Austin, J. L.,** *How to Do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962.
**Avădanei, Ştefan,** *La început a fost metafora*, Iaşi, Virginia, 1994.
**Badea, Ştefan,** *Comparația*, LLR, 25, nr. 4, 1996, p 14-16.
**Badea, Ştefan,** *Limbajul poetic românesc (I)*, LL, 40, nr. 3-4, 1995, p. 15-22; *(II)*, LL, 41, nr. 2, p. 1996, p. 23-31.
**Bally, Charles,** *Traité de stylistique française*, vol. I-II, Paris, Klincksieck, [f. a.].
**Barthes, Roland,** *Le dégré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
**Berca, Olimpia, Dorcescu, Eugen,** *O posibilă taxinomie a rimei*, LR, 40, 1-2 nr. 1991, p. 33-37.
**Berca, Olimpia,** *Dicționar de rime,* [Introducere, p. 6-17], Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1983.
******* *Biblia sau Sfînta Scriptură*. Tipărită sub îndrumarea şi cu purtarea de grijă a Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, cu aprobarea Sfîntului Sinod,

Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al B.O.R., [f.a.]
**Bidu-Vrănceanu, Angela, Călăraşu, Cristina, Ionescu Ruxăndoiu, Liliana, Mancaş, Mihaela, Pană Dindelegan, Gabriela,** *Dicţionar general de ştiinţe. Ştiinţe ale limbii*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1997.
**Bidu-Vrănceanu, Angela, Forăscu, Narcisa,** *Modele de structurare semantică*, Timişoara, Facla, 1984.
**Blaga, Lucian,** *Geneza metaforei şi sensul culturii*, Bucureşti, Humanitas, 1994.
**Borella, Jean,** *Le mystère du signe*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1989.
**Bot, Ioana,** *Elemente ale poeticii optzecist*. *Realizarea şi implicaţiile eterogenităţii stilistice*, în *Semiotică şi poetică*. [Vol. 5]. Lucrările celui de-al V-lea Simpozion de stilistică – poetică – semiotică, 16-17 noiembrie 1990, Cluj-Napoca, Tipografia Universităţii Babeş-Bolyai], 1992, 105-110.
**Bousoño, Carlos,** *Teoria expresiei poetice*, Bucureşti, Univers, 1975.
**Briolet, Daniel,** *Le langage poétique. De la linguistique à la logique du poème*, Paris, Nathan-Recherche, 1984.
**Călinescu, Matei,** *Cinci feţe ale modernităţii*. *Modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism*. Bucureşti, Editura Univers, 1995.
**Chelaru Murăruş, Oana,** *Compunere şi descompunere lexicală în poezia lui N. Stănescu*, LR XLII, nr. 4, 1993, p. 177-181.
**Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain,** *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. vol. I-III, Bucureşti, Artemis, 1994.
**Chivu, Gh.,** *Metafora în opera scriitorilor romantici români*, LR, 22, nr. 3, 1973, p. 217-239.
**Coatu, Nicoleta,** *Metafora oralităţii folclorice*. Teză de doctorat. Conducător ştiinţific dr. Stanca Ciobanu-Fotino, Bucureşti, TUB, 1993.

**Coatu, Nicoleta,** *Sincretism şi figură (metafora descifrată) în relaţie cu textul oral-folcloric*, CL, 41, nr.2, 1990, p. 112-125.
**Cohen, Jean,** *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
**Coteanu, Ion,** *Stilistica funcţională a limbii române*, vol. I-II, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1973, 1985.
**Coteanu, Ion,** *Coerenţă, coeziune, figură,* SCL XL, nr. 5, 1989, p. 423-426.
**Coteanu, Ion,** *Gramatică, stilistică, compoziţie*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1990.
**Coteanu, Ion, Bidu Vrănceanu, Angela, Forăscu, Narcisa,** *Limba română contemporană. Vocabularul*, Ediţie revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1985.
**Crăciun, Gheorghe,** *Competiţia continuă*. *Generaţia '80 în texte teoretice*, Piteşti, Vlasie, 1994.
**Deely, John,** *Bazele semioticii*, Bucureşti, ALL, 1997.
**Delas, Daniel,** *Poétique / Pratique*, [f. l.], Cedic, 1977.
**Deledalle, Gérard,** *Théorie et pratique du signe. Introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce,* Paris, Payot, 1999.
******* *Dictionnaire lingustique et des sciences du langage*, [sous la direction de Jean Dubois], Paris, Larousse, 1994.
******* *DEX. Dicţionarul explicativ al limbii române.* Ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1996.
**Dragomirescu, Gh. N.,** *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975.
**Dubois, Philippe,** *Stratégies discursives,* Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978.
**Ducrot, Oswald,** *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972.
**Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean Marie,** *Noul dicţionar al ştiinţelor limbajului*, Bucureşti, Babel, 1996.
**Dufrenne, Mikel,** *Poeticul*, Bucureşti, Univers, 1971.
**Du Marsais,** *Despre tropi*, Bucureşti, Univers, 1981.

**Eco, Umberto,** *Limitele interpretării*, Bucureşti, Humanitas, 1996.
**Eco, Umberto,** *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988.
**Eco, Umberto,** *Tratat de semiotică*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982.
******* *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires*, Bucarest, Editions Univers, nr. 1-2*,* 1995.
**Fontanier, Pierre,** *Figurile limbajului*, Bucureşti, Univers, 1977.
**Friedrich, Hugo,** *Structura liricii moderne*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
**Frye, Northrop,** *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, Paris, Seuil, 1984.
**Gáldi, Ladislau,** *Introducere în stilistica literară a limbii române*, Bucureşti, Minerva, 1976.
**Genette, Gérard,** *Figuri,* Bucureşti, Univers, 1978.
**Genette, Gérard,** *Palimpsestes*. *La littérature au second dégré,* Paris, Seuil, 1982.
**Greimas, A. J.** *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972.
**Greimas, A.J., Courtès, J. ,** *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langag*e, Paris, Hachette, 1979.
**Greimas, A. J.** *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
**Grupul µ,** *Retorică generală*, Bucureşti, Univers, 1978.
**Grupul µ,** *Retorica poeziei*. *Lectură lineară, lectură tabulară*, Bucureşti, Editura Univers, 1997.
**Guiraud, Pierre,** *La stylistique*, Paris, PUF, 1975.
**Guiraud, Pierre,** *La versification*, Paris, PUF, 1970.
**Holdevici, Irina,** *Rolul metaforelor în psihoterapie*, *Mass media Psihologia*, nr.1, 1996, 3-5.
**Hutcheon, Linda,** *The Politics of Postmodernism*, London & New York Routledge, 1989.
**Iordan, Iorgu,** *Stilistica limbii române*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1975.

**Irimia, Dumitru,** *Structura stilistică al imbii române contemporane,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986.
**Jakobson, Roman,** *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
**Jakobson, Roman,** *Question de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
**Kerbrat-Orecchioni, Catherine,** *La Connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977.
**Kerbrat-Orecchioni, Catherine,** *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
**Kerbrat-Orecchioni, Catherine,** *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.
**Lausberg, Heinrich,** *Handbuch der literarischen Rhetorik...,* Band I, II, Max Hüber, Munchen-Berlin, 1960.
**Lefebre, Maurice-Jean,** *Structure de la poésie et du récit*, Neuchatel, Editions de la Baconnière, 1971.
**Le Guern, Michel,** *Parabole, allégorie, métaphore*, în *Parole – figure – parabole* (sous la direction de Jean Delorme, Lyon), Lyon, Presses Universitaires de Lyon,1987.
**Le Guern, Michel,** *Sémantique de la métaphore et de la métonimie*, Paris, Larousse, 1973.
**Levin, Samuel R.,** *The Semantic of Metaphor,* Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1977.
**Lévi-Strauss, Claude,** *Antropologia structurală*, Bucureşti, Editura Politică, 1978.
*** *L´ histoire de l´art*. Sous la direction de Albert Châteletet Bernard-Philippe Groslier, Paris, Larousse, 1995, p. 544.
**Lotman, Iuri,** *Lecţii de poetică structurală*, Bucureşti, Univers, 1970.
**Lyons, John,** *Introducere în lingvistica teoretică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1995.
**Lyotard, Jean-François,** *Condiţia postmodernă. Raport asupra cunoaşterii*, Editura Babel, 1993.

**Maingueneau, Doinique,** *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
**Maingueneau, Dominique,** *Les termes clé de l´analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996.
**Maingueneau, Dominique,** *Elements de linguistique pour le discours littéraire,* Paris, Bordas, 1986.
**Mancaş, Mihaela,** *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1977.
**Mancaş, Mihaela,** *Metaforă, metonimie, comparaţie: analogie şi delimitări ale figurilor*, LL, nr.4, 1988, p. 489-501.
**Mancaş, Mihaela,** *Limbajul artistic românesc în secolul XX*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică 1991.
**Manolescu, Nicolae,** *Despre poezie*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985.
**Marcus, Solomon,** *Poetica matematică*, Bucureşti, Editura Academiei, 1970.
**Marino, Adrian,** *Introducere în critica literară*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1968.
**Marino, Adrian,** *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987.
**Măgureanu, Anca,** *La sémantique léxicale*, Bucureşti, TUB, 1984.
**Meschonnic, Henri,** *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985.
**Mihăilă Ecaterina,** *Receptarea poetică*, Bucureşti, Eminescu, 1980.
**Mihăilă, Ecaterina,** *Textul poetic. Perspectivă teoretică şi modele generative*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1995.
**Mihăilă, Ecaterina,** *Suspendarea predicaţiei în poezia postmodernistă (1960-1980) şi interpretarea ei semiotică*, în *Omagiu acad. Ion Coteanu la a 75-a aniversare*, LR, 44, nr. 9-12, 1995, p. 499-506.
**Mihăilă, Ecaterina,** *Nivelul cel mai de suprafaţă al textului sau şoculgrafic şi ortografic în poezia postmodernistă,* SCL XLVI, nr. 1-6, 1995, p. 97-117.

**Moeschler, Jaques, Reboul,Anne,** *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*, Paris, Editions du Seuil, 1994.
**Molinié, Jean, Gardes-Tamine, Joëlle,** *Introduction a l'analyse de la poésie*, vol. I. *Vers et figure*s, Paris, PUF, 1982.
**Morier, H.,** *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* Paris, PUF, 1961.
**Munteanu, Ştefan,** *Limba română artistică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981.
**Munteanu, Ştefan,** *Introducere în stilistica operei literare,* Timişoara, Editura de Vest, 1995.
**Munteanu, Ştefan,** *Stil şi receptivitate poetică,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1972.
**Negrici, Eugen,** *Introducere în poezia contemporană*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985.
**Neţ, Mariana,** *Metalimbajul textului literar*, Bucureşti, TUB, 1989.
**Pană-Dindelegan, Gabriela,** *Teorie şi analiză gramaticală*, Bucureşti, Editura Coresi, 1994.
**Papadima, Daniela,** *Note asupra punctuaţiei în poezia postmodernistă*, SCL 43, nr. 4, 1992, p. 401-406.
**Parpală-Afana, Emilia,** *Metafora simbolică*, în LR XLIV, nr. 9-12,1995, p. 521-528.
**Parpală-Afana, Emilia,** *Poezia semiotică. Promoţia`80,* Craiova, Editura Sitech, 1994.
**Parpală-Afana, Emilia,** *Poetica*. *O introducere*. Craiova, Editura „Austrom", 1998.
**Perelman, Charles, Olbrech-Tyteca, L.,** *La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation,* vol. I-II, Paris, PUF, 1958.
**Perian, Gheorghe,** *Scriitori români postmoderni*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică R. A., 1996.
**Petrescu, Liviu,** *Literatura generaţiei optzeciste*, în *Caiete critice,* nr. 9-10, 1996, p. 14-16.
**Picoche, J.,** *Structures sémantiques du français moderne,* Paris, Editions Nathan-Recherche, 1986.

**Plett, H. F.,** *Ştiinţa textului şi analiza pe text*, Bucureşti, Univers, 1983.
**Popescu, Mihaela,** *Comparaţie nemotivată ?*, în LR XLII, nr. 6, 1993, p. 300-304.
**Popescu, Mihaela,** *Decodări ale unui tip special de comparaţie*, în LR, XLIII, nr. 5-6, 1994, p. 235-240.
**Popescu-Gavrilaş, Mihaela,** *Consideraţii asupra oximoronului*, în SCL XLV, nr. 3-4, 1994, p. 224-229.
******* *Probleme de stilistică*. Coord. Paul Miclău, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1964.
**Quintilian, M. Fabius,** *Arta oratorică*, vol. I-III, Bucureşti, Editura Minerva, 1974.
******* *Retorică şi stilistică. Orientări moderne.* Prolegomene şi antologie de Mihai Nasta şi Sorin Alexandrescu, Bucureşti, Univers, 1972.
**Ricœur, Paul,** *Metafora vie*, Bucureşti, Univers, 1984.
**Riffaterre, Michael,** *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
**Riffaterre, Michael,** *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
**Rovenţa-Frumuşani, Daniela,** *Semiotica discursului lingvistic*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1995.
**Sala, Marius,** *Sur les métaphores réciproques*, în *Revue roumaine de linguistique*, Bucarest, EAR, 5, nr. 2, 1960, p. 311-317.
**Simion, Eugen,** *Scriitori români de azi,* vol. IV, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989.
**Slave, Elena,** *Metafora în limba română. Comentarii şi explicaţii*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1991.
******* *Terminologie poetică şi retorică*, Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza“, 1994, [coordonator Val Panaitescu].
**Todorov, Tzvetan,** *Teorii ale simbolului*, Bucureşti, Univers, 1983.
**Tohăneanu, G. I.,** *Dincolo de cuvânt. Studii de stilistică şi versificaţie*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976.

**Țeposu, Radu G.,** *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1993.
**Țugui, Grigore,** *Interpretarea textului poetic*, Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza“, 1997.
**Vasiliu, Emanuel,** *Introducere în teoria textului*, Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1990.
**Vianu, Tudor,** *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică*, Bucureşti, ESPLA, 1957.
**Vianu, Tudor,** *Filosofie şi poezie*, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1975.
**Wellek, R, Warren, A.,** *Teoria literaturii*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967.
**Zafiu, Rodica,** *Figurile de stil în limba vorbită*, în LR XLII, nr. 6, 1993, p. 304-307.